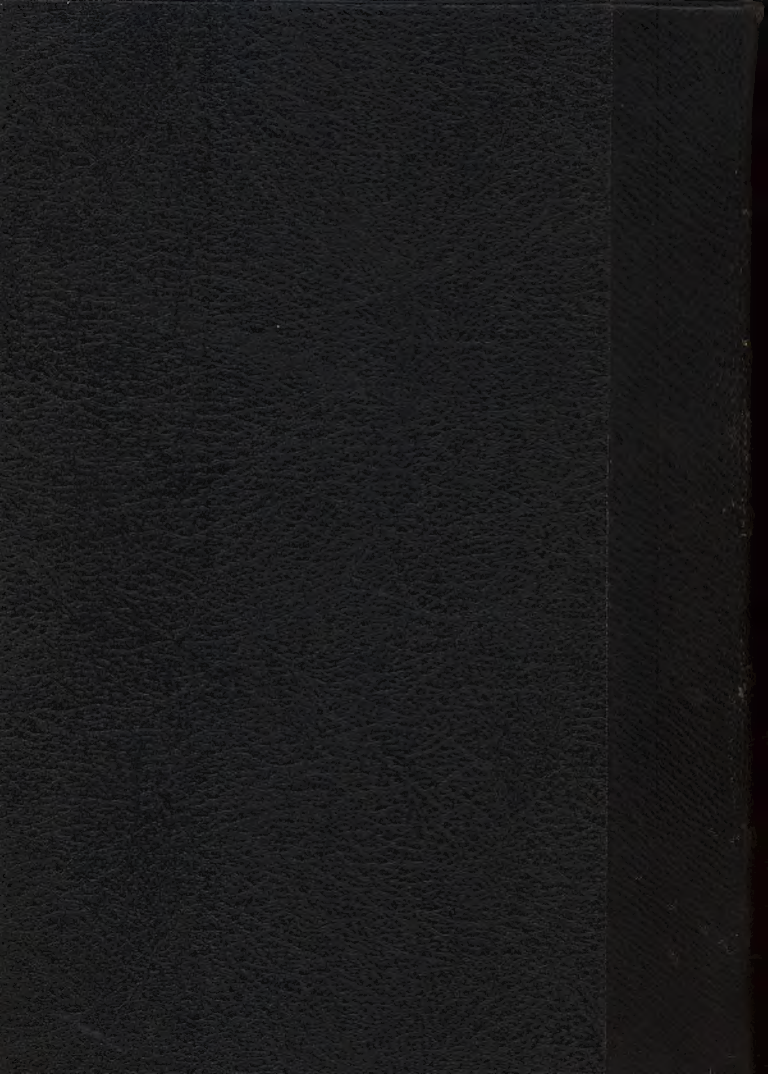
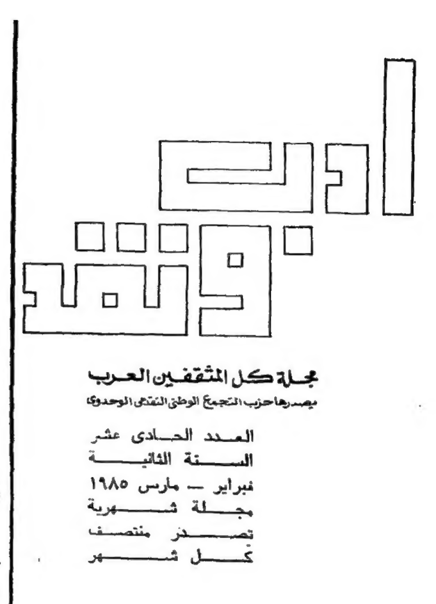




ـدرها حزب التجمع الوطني التقدمي الوحدوي

عن استحالة العـــودة الى الماضي الجميل فريدة النقاش * مـــى ..
صورة من الماضى القريب فتحى رضوان * الأفلام المصرية السائدة ودورها
فى تشكيل قيم المجتمع فى السبعينيات سمير فريد * ملف السيرة الهلالية
صلاح الراوى — د. عبد الرحمن أيوب
حوار مع عبد الرحمن الأبنودى



مجلة كل المثقفين العرب

يصدرها حزب التجمع الوطنى التقدمى الوحدوى

العدد الحادى عشر

السنة الثانية

فبراير — مارس ١٩٨٥

مجلة شهرية

تصدر منتصف

كل شهر

☐ رئيس التحرير

دكتور : الطاهر أحمد مكى

☐ مدير التحرير

فريدة النقاش

☐ مستشارو التحرير

جمال الغيطانى

د. عبد العظيم أنيس

د. لطيفة الزيات

ملك عبد العزيز

☐ الإشراف الفنى

أحمد عز العرب

☐ سكرتير التحرير

ناصر عبد المنعم

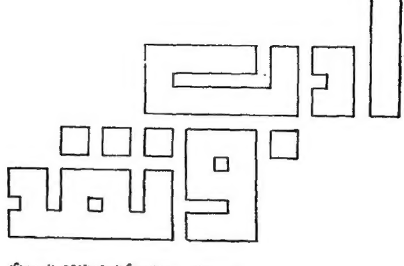
☐ المراسلات ☐ حزب التجمع الوطنى التقدمى الوحدوى - ١ شارع كريم الدولة - القاهرة

أسعار الاشتراكات لمدة سنة واحدة "١٢ عدد"

الاشتراكات داخل جمهورية مصر العربية ستة جنيهات

الاشتراكات للبلدان العربية خمسة وأربعين دولارا أو ما يعادلها

الاشتراكات فى البلدان الأوربية والأمريكية تسعين دولاراً أو ما يعادلها



يصدرها حزب التجمع الوطني التقدمي الوحدوي

في هذا العدد :

افتتاحية

عن إستحالة العودة إلى الماضى الجميل

فريدة النقاش

يتفشى التفسير الرجعى للدين فى حياتنا الثقافية ، وتتصدر رموزه اجهزة الدعاية والاعلام حيث يفسح لهـا القائمون على الأمـر ، الطرق والأماكن بل ويحتفون بدعاته فرحين ، حـتى أصبحت الظاهـرة تبعث على القلق وتدعونا للتأمل ، وطرح هذا السؤال بصراحة كاملة .

لماذا تغذى السلطات التابعـة مثل هذا النزوع بل وتبتدع له الأشكال عبر اجهزة أعـلامها القاهرة ، وتدفع الى احضانه بمزيد من الجماهير الأمية والمحدودة الثقافة ، العاجزة باضطراد عن اشباع حاجاتهـا الروحية العميقة بشكل صحى وعصرى فى ظل التدهور العام لحالتها .

تستشعر السـلطات التى تعيـد ترتيب الأولويات وتعصف بكل بديهيات حركة التحرر الوطنى سـواء فى العداء للصهيونيـة والامبريالية أو انتهاج طريق للتنمية المستقلة عمق الفجوة التى أحدثها التبدل القاسى، والحـاجة من ثم الى سـاتر قوى تغلف به ايديولوجيتها الفعليـة التى يصعب الافصاح عنهـا دون مثل هـذا الغطاء ، اى أنها تربط التبعيـة بالدين ، وتبرر الانقسام الطبقى الحاد فى المجتمع بين أصـحاب الملايين وعامة الناس متسربلة بتفسـير ساذج لفـكرة الرزق الذى يمكن أن يأتى للبعض دون حساب .

كذلك فان ما ينطوى عليه الفكر السـلفى الرجعى من غيبية مفرطة يتناسب تماما مع طيش الصفقات المجنونة ، ولغة المضاربة فى المجهول .

وكما يجرى توظيف الأساطير والحواديت الدينية فى الدولة الصهيونية لصالح المطامع التوسعية لاسرائيل ، ولعمليات النهب التى تقوم بها الشركات الدولية العملاقة ، خاصة حين تحتاج اسرائيل الى ايدى عاملة جديدة فترتفع درجة الحرارة فى الأساطير والحواديت وتروج النصوص الدينية مع موجات تهجير اليهود الى فلسطين المحتلة حيث يعود هؤلاء الى أرض الميعاد فيلتحقون بشعب الله المختار المتفوق المميز ، ويصحب هذه العودة نشاط احيائى تبذل فيه جهود جبارة لتبرز الى الوجود مفردات ميتة من قاموس اللغة اليهودية ، واستثمار الحرارة الوجدانية الكامنة فى الديانة بمجملها برموزها وقصصها .

وليس بوسعنا ان نتغافل عن اوجه التشابه بين هذه الخصائص وبعض سمات السلفية الدينية فى وطننا .

فنشاط السلفيين فى حياتنا يسعى لتبرير سيطرة الملكية الخاصة لوسائل الانتاج دينيا ، ويزين التحالفات العالمية الجديدة مع المؤمنين ، اى الولايات المتحدة الأمريكية راعية اسرائيل ، ويدعو بكل قوة للعودة الى الماضى الجميل حيث كان مجد العرب وفردوس الاسلام المفقود .

وكان لابد أن تحدث هذه الموجة العاتية آثارا واضحة فى ميدان الأدب والفن ، فى مصر وعلى امتداد الوطن العربى ، حيث تجرى استعادة بعض الرموز والكلمات القديمة والشخصيات الملهمة استعادة محكومة بعبرة الماضى الذى تسعى لبث الروح فيه . بل وأكثر من ذلك اعادة انتاج حرفى لبعض اشكال الابداع التى كانت بنت عصرها ولانه من البديهى ان يكون احياؤها مرهونا بتخلق — هو مستحيل واقعيا — للأرض الاجتماعية الاقتصادية التى نشأت عليها ، يأتى معظمها باهت الصلة بالحاضر عاجزا عن الدخول فى نسيجه أو التأثير فيه وعاجزا اكثر عن التطلع الى المستقبل .

وبلغ الأمر ببعض المفكرين والكتاب امعانا منهم فى تمثل الماضى الجميل والحنين اليه والدعوة الحارة لاستعادته أن طرحوا سؤالا على هذا النحو من السذاجة :

هل كان محتما أن تدخل بلادنا عصر الصناعة ؟ وتوالت الأسئلة المترتبة على هذا السؤال الأصلى الشائك .

هل ما زال ذلك ضروريا ؟ ولماذا لا نصلح الأرض ونزرع ما يكفينا ونأكله ؟ الم يكن فردوسنا المفقود خاليا من الصناعة المتقدمة . وكان

الريف هادئا رومانسيا وجميلا ، ولم تكن المــرأة العربية المسلمة مضطرة الى العمل .. فلماذا لا نعود الى ماضينا الجميل ونعيد النساء الى بيوتهن معززات مكرمات ؟

وهو طرح يعيــد الى الاذهان دعــوة « بن جوريون » الحارة فى الستينات لمنع التليفزيون من دخول اسرائيل .

ولــكن ، ولأن لعصرنا قانونه الذى يختلف وحــتى فى ظل الانفتاح ــ الاقتصادى المدمر والذى ازدهرت النزعة السلعية نتيجة له ــ يحدث ذلك التناقض العــاصف بين التقــدم الاقتصــادى الذى لابد أن يتجه الى مــزيد من التحديث ، وبين الغيبية المفرطــة فى الايديولوجية الدينية الرجعية رغم حسن نيتها الرومانسى .

تنشا بسبب هذا التناقض محــاولات متجددة للتوفيق بين العــلم وفهمهم المتخلف للدين فتواجه مآزق متباينة ، وفى حالات اخرى يحرم رجال الدين المسرح والفنون والآداب ، ولكن هــذه المحاولات تلقى الفشل اثر الفشل وتنجح فحسب فى تضافرها مع جهود اخرى اشد رجعية فى تغييب وعى الجماهير البائسة والأسف فان هذهالمحاولات الذى قصد بعض حسنى النية من التهليل لها والمراهنة عليها الى توليد طــاقة ثورية لدى هــذه الجماهير قد تساعدنا فى محنتنا وتعيننا على الخروج من الهزيمــة ــ قد ادت فى خاتمة المطاف الىاستخدام الطاقة المولدة من الدين اساسا لمحاربة التقدم بسبب تغيب الوعى المتضمن فيهــا وسيقت الجمــاهير الى حالة الانفصال الكامل بين واقع حياتها ومكوناته الاقتصــادية الاجتماعية وبين صورة هذا الماضى الذى يتبارى السلفيون لاحيائه .

كذلك ترفع السلفية بقوة شعار محاربة الالحاد دون مبرر ، حيث لا احد يدعو فى مصر الى الالحاد ، وتدفع باعداد متزايدة من المستنيرين دفعا الى مملكتها حيث الصراع بين الالحاد والايمان هناك .. كما كان فى الماضى البعيد ــ دائر علىأشده . وبعد أن ينجرف بعض هؤلاء المستنيرين الى القبول بهذا المعيار تضيق المسافة الى أبعد مدى بينهم وبين السلفيين الرجعيين اذ يأخذون فى الحرث معا فى نفس أرض التأخر هــذه ، وهى الأرض التى يأتون اليها جميعا من طرق متباينة ــ لخطرها الارهاب باسم الدين ــ ويكرسـون معا ما يسمى الآن فى قاموس هزيمة البورجوازية العربية بالمصالحة التاريخية بين العرب واسرائيل عبر الحليف الأمريكى « المؤمن » .

* * *

هكذا تتجلى خصوصيتنا بالنسبة للسلفيين وحلفائهم الجدد فى الماضى ، وتقتضى هذه الخصوصية أن يكون لنا مرجع واحد شيعى هنا وسنى هناك ، صوفى هنا وخلدونى هناك وذلك بصرف النظر عن أن تراثنا كله قد سرى فينا بحسناته وسيئاته ، وبصرف النظر عن كل ما انجزته البشرية — ونحن جزء منها — بعد ذلك ، ويكون علينا أن ندير ظهورنا للعصر ونقف حيث نحن نتطلع الى الخلف مبهورين بما انجزه علماؤنا ومفكرونا الكبار فى الماضى وحده ، وهنا نشتم رائحة عنصرية أفصحت عن نفسها مؤخرا فى ايران .

هذا بينما ازدهرت الحضارة العربية الاسلامية فنونا وادبا وفلسفة وعلما فى زمان مجدها الذى هو موضع اعتزازنا وفخارنا حين امتلكت القوة الدافعة والدينامية الخلاقة للتوجه صوب المستقبل ، والتفتح دونما حساسية قومية او دينية متعصبة على قضايا عصرها الرئيسية وكما اعطت بسخاء ، اخذت دون حساب أو خوف من حضارات الشعوب الأخرى فلم تنكرها او تناصبها العداء ، وعلى هذا الأساس انفتح باب الاجتهاد على مصراعيه سواء من داخل التراث الدينى أو من خارجه .

لقد استثمر السلفيون اندفاع الجماهير مسلمة ومسيحية الى الدين بعد الهزيمة حيث كانت تبحث عن قوة روحية شاملة تحتويها بعد الفاجعة، وتقدم ردودا على أسئلتها فشلت فى تقديمها سلطة غير ديموقراطية حاولت القاء عبء الهزيمة على الآخرين .

فاذا كان هذا الاندفاع مبررا بالهزيمةالعسكرية الملموسة فان محاولة توظيفه لصالح الايديولوجية الرجعية والمصالح التى تحميها ، وتكريسها للهزيمة من الباب الخلفى ليست بريئة . ولعل الظلال الكثيفة التى تلقى بها على أشكال الابداع الادبى والفنى والفكرى حيث ينجرف البعض فى ملاحقة اغراء سرابها فى الطريق الى ماض يستحيل أن يعود كما كان هى اشد نتائجها اثارة للشعور بالتعاسة اذ تتولد غربة من نوع جديد بين الجماهير وماضيها ويجرى تشويه صورة المستقبل لديها هى المسلسلة مرتين .. رجلين وراس على حد تعبير أحمد فؤاد نجم .

فريدة النقاش

صورة من الماضى القريب

مىّ كاتبة وخطيبة.. مُحِبَّة ومَحْبوبة

فتحى رضوان

طلبت الى مجلة (ادب ونقد) أن ارسم لقراء اليوم من الشبان والشابات ، صورة لكاتبة وخطيبة ، خلبت الالباب بقلمها ، وخلبت الأسماع بصوتها ، والهمت ادباء كبارا ، وأدهمت شيوخا شابت رءوسهم ، فحركت فى صدورهم ، لواعج من العواطف ، لم يستطيعوا أن يعلنوا عنها ، ولا أن يصوروا للناس دبيبها الحار ، فاحيا هذا الطلب ذكريات شباب ، غابت فى ضباب الماضى ، أو كادت تغيب .

والآن أستطيع أن أتذكر انى سمعت باسم (مى) أول ما سمعت ، حينما قرأت لها مقالات قصيرة ، تنشرها الاهرام ، وهى جريدة سياسية يومية ، فى صدرها ، واعلى الصفحة الأولى ، تماما كما كانت تنشر ، قصائد شوقى ، فيكون منظر الصفحة الأولى ، لطيفا ، كأن الفاظ (مى) الرشيقة الرقيقة ، السطور القصيرة ، وكأنها شعر منثور ، تضفى على الصفحة روحا من السحر والجاذبية ، يدنيها من النفس ، ويجملها فى العين. كان كل ما ينشر فى الصفحة الأولى من الجريدة اليومية العتيقة ، جافا جادا، خاليا من طلاوة الأدب ، فاذا جاءت (مى) بالفاظ مجنحة ، وتشبيهات جديدة وصور قلمية ، تثير الخيال ، بدت الصفحة الأولى،وكأن عطر الورود، يفوح منها ، أو كان عاشقا استأذن الجريدة ، فى أن يخاطب معشوقته ، من فوق راس القراء .

ولم يكن يشارك (مى) فى هذه الخاصية ، أحد سواها ، فبقيت متفردة بمكانتها ، وكان لابد أن يمضى وقت طويل ، قبل أن ينشر مقال ، لآنسة اخرى ، واللواتى جئن بعد مى ، كن جميعا يقلدن الرجال ، حتى يصعب عليك أن تميز بينهن وبين هؤلاء الرجال .

وذهبت ذات مساء الى القاعة الجغرافية، لأسمع محاضرة عن الشاعر الايطالى (مارينتى) صاحب مذهب (المستقبلية) ورأيت كيف قفزت (مى) الى المنبر ، وكأنها غزال ، والحضور كلهم من الذكور ، الذين لا يرون المرأة، الا وهى ملتحفة بأثواب كثيفة قاتمة ، تخفى حتى الوجه واليدين ، وتظهر المخلوقة التى تحتها ، كأنها شبح فى جنح الظلام ، واستوت (مى) على المنبر ، فخيل الى أنها ثريا تضىء ، وقد تركزت أنظار الحضور عليها ، وهى لا تصدق نفسها ، بعد أن تدفق صوت (مى) عذبا بين الجهر، والخفوت ، مليئا بما يشبه وسوسة الورد ، وحفيف أوراق الشجر، وتنهدات قلب معذب ، وهمسات نفس تفور فى أعماقها مشاعر من الحنين والشوق واللوعة، مع احساسى بأنها فى عالم آخر ، لاتطؤه قدم من اقدام الجالسين الذين ارتسمت على شفاههم بسمة لا تدرى معناها ، وبدت على وجوههم حيرة وسعادة لا تدرى ايهما أقوى واعظم ظهورا .

وخرجت من قاعة الاجتماع ، وانا شاعر أن (مى) وجهت الى كلامها، وانها كانت تحس جيدا بوجودى ، وارتباطى بها ، وانشغال خاطرى بلفتات رأسها ، وايماءات تسماتها ، واهتزازات خصلات شعرها ، واننا سنلتقى، وسنتفاهم .. ثم زال الوهم ، وادركت انها تركت هذا الأثر فى كل نفس رأتها .

ودعا أحمد حسين الطالب بكلية الحقوق سنة ١٩٣٢ الى مشروع عرف يومها بمشروع القرش ، وهو مشروع قام على دعوة كل مصرى للتبرع بقرش واحد ، ليقام من حصيلة الاكتتاب بهذا المبلغ الصغير ، مصنع مساهمة من المصريين فى اقامة الصناعة فى بلادهم ، واحضرنا اعدادا خاصة من جرائد ومجلات معروفة للدعوة الى هذا المشروع الذى اقبلت الوف الطلبة والتلاميذ فى صفوف العاملين له ، وقمت على تحرير اعداد هذه الاعداد الخاصة ، وذهبت الى كبار الشخصيات أحصل منها على مقالات تتضمن التأييد لهذا المشروع ، والى كبار الكتاب ، ليجودوا ببعض نفثات اقلامهم، ترويجا لهذه الأعداد الخاصة، وكانت (مى) فى مقدمة الكتاب الذين قصدتهم. اتصلت بها تليفونيا ، فاستوقفنى للوهلة الأولى الطريقة التى ردت بها على فقد كانت مزيجا من العربية الصريحة ، واللكنة الأجنبية وشىء من التكلف أشبه ما يكون بالدلال .. وقد استعذبت أذنى هذا المزيج ، ومضيت الى

شقتها فى دار ملاصقة لجريدة الاهرام ومملوكة لأصحاب الجريدة . ودققت جرس الباب ، ودق قلبى معه ، تهيبا لمقابلة الأديبة الشهيرة ، وفرحا بلقائها القريب ، وخوفا من أن اخطىء فى شىء أو لفظ ، وفتحت لى الكاتبة الباب ، ورأيت رأسها يطل من بين ضلفتين . فرأيت وجها ليس فيه شىء من الجمال الذى توقعته ، تتوجه شعور سوداء ، ودعتنى للدخول ، فسرت وراءها ، ورجيت قلبى يشتد ويقوى ، حتى وصلت ـ بعد أن اجتزت طرقة طويلة ـ الى صالون الدار ، وهو حجرة فسيحة، تتناثر فيها ارائك ضخمة، فرشت الأرض امامها او بينها سجادة لا اذكر الآن شيئا عنها .

وجلست أمامى (مى) ، وقد زالت عنى دهشة القـدوم ، فتأملت وجهها فراعنى ان عينيها متجهمتـان أو كالمتجهمتين ، ووجهها اقرب الى الامتـلاء والاكتناز ، خاليا تماما من مظـاهر الترحيب ، وان خـلا من التعالى والاعتداد بالنفس ، ثم تبين ان انوثتها تواجه ، وقد ملأ عبيـرها المكان ، فطابت نفسى ، وبدات اتحدث عن المشروع الذى جئت من اجله ، فأنصتت باهتمام ، لم يخل من افتعال ، ثم بدأت توجه الى الحديث فاذا هو أعجاب بالشباب الذى بدأ يهتم بشئون وطنه، ويعمل له ، بمشروع طريف، مبتكر ، فيه من روح الشباب الجدة والحيوية . وانتهزت الفرصة ، وحدثتها عن أثر محاضرتها عن (مارينتى) فأنصتت الى فى اهتمام خلا هذه المرة من الانفعال ، ولعلها رات فى حديثى عن محاضرتها ، تحية صادقة لها ، مشوبة بانفعال دال على التقدير والأعجاب الحقيقين ، فانطلقت تتكلم ، وانا مصغ صامت وسعيد ...

ولا ادرى ماذا قلنا بعد ذلك ، ولكنى خرجت وانا شاعر بأنى أقتربت منها ، فلما استأذنتها فى أن أتردد على ندوتهـا رحبت ، وأن لم تتخـل عن تحفظها الذى لازمها طوال الجلسة ، ومع ذلك خرجت ، وأنا راض عن هذه الزيارة التى عددتها طقسا من طقوس ذلك العهد لابد أن يقوم به كل كاتب مبتدىء .

واصبحت عضوا فى ندوة (مى) التى تعقد بعد ظهر كل يوم (ثلاثاء)، وكان من اعضائها اكبر أدباء ذلك العصر يتقدم احمد لطفى السيد وعبـاس العقاد وطه حسين وابراهيم عبد القادر المازنى ومصطفى صادق الرافعى ، وفى مرحلة متقدمة كان من الاعضاء ايضا الشاعر الرقيق اسماعيل باشـا صبرى الذى شغل منصب وكالة وزارة العدل (الحقانية) كما كان من رواد هذه الندوة الذى ذاع صوتها ، واستفاضت شهرتها عدد من أدباء لبنـان مثل الدكتور شبلى شـميل الذى ترجم الى العربية كتـاب (داروين) النشوء والارتقـاء وخليل مطران شاعر القطرين ونجيب هوادينى الخطاط

والشاعر وانطون الجميل رئيس تحرير الأهـرام قبيل الثورة ، لكن كان انضمامى لهذه الندوة متأخرا ، فكانت فى أخريات أيامها ، ولم أر فيهـا لذلك لا كاتبا ولا شاعرا ، اذا اقتصرت يومذاك على شخصيات كنت أعجب أن تستقبلها الآنسة مى ، وأن تقوم بينها وبين مى اية صـورة من صور الصلات ، فقد كان أبرز عضوين فى تلك النـدوة فى الوقت الذى انضمت اليها سيدة تركية مسنة ، ومعها ابنها الذى اظن انه وقتذاك كان موظفا فى احدى مصالح الحكومة ، ولهذا فقـد استطاعت (مى) أن تتفرغ لى تماما ، فيدور الحديث بيننا طوال الوقت المخصص للندوة ، فيما عـدا لحظات يتدخل خلالها الضيفان الآخران بكلمات قصار .

وقد اتاح لنا المرحوم الأستاذ سعيد العريان فى ترجمته لصديقه واستاذه مصطفى صادق الرافعى ، لمحة عن علاقة (مى) بالرجال المشهورين من أصدقائها الذين كانوا يترددون على دارها ، مساء كل ثلاثاء ، وينعمـون بالقرب منها ، وبالاستماع الى حديثها ، وبلفتات عابرة مثل دعابة متحفظة ، أو عبارة ثناء سريعة ، فتبعث فى انفسهم ، أوهاما تسعدهم أسبوعا كاملا حتى يعودوا اليها فى الثلاثاء التالى ، فيرونهـا قد انصرفت عنهم واحتفلـت بسواهم فيصيبهم هم وغم ، وهكذا دواليك ، قال سعيد العريان أن مى الهمت « جبران » خليل جبران ، وادهمت مصطفى صـادق الرافعى ، فالثابت لمؤرخى حياة جبران ومى ، انهما تحابا على البعد السحيق اذ عاش جبران فى الولايات المتحدة ، عاشت مى فى القاهرة ، فتبادلا رسائل تفيض بآيات الحب الحزين الذى لا امل له فى لقـاء ، وهو حب يليق بكليهمـا . ويستطيع أن يكون مبعث خواطر تملأ كتبا ، أما الحب بين العقاد ومى . فقد كان واقعا لا خيال فيه ، وقد صرح العقاد بوجوده فقال « لقد أحببت فى حياتى مرتين : « سارة » و « مى » ، وكانت الأولى مثالا للأنوثة الدافقة: ناعمة رقيقة ، لا يشغل رأسها الا الاهتمام بجمالها وأنوثتها ولكنها كانت مثقفة أيضا .

« والثانية — هى مى كانت مثقفة ، قوية الحجة ، كانت تناقش وتهتم بتحرير المرأة واعطائها حقوقها السياسية ، كما كان فيها بعض صفات الرجال من حيث انها جليسة علم وفن وأدب وزميلة فى حياة الفكر اى أن اهتمامها كان موزعا بين العلم والأنوثة » .

وقد كان حب هذين الأديبتين للآخر حبا عنيفا ، فقد كان كل منهما يعانى الوحدة العاطفية والعزلة الوجدانية .. كانت ترى رجالا لا تستطيع أن تهوى احدهم ، كانوا يكبرونها فى السن ، ولا يملكـون ان يخففـوا من تقاليد المجتمع، والأوضاع المناسبة لمقالهم بين الناس، والصورة المرتسمة لهم

فى ذهن المجتمع . فى حين كان العقاد شابا فى تلك الايام المبكرة ، جميـل الطلعة ، ممشوق القوام ، بارزا بين رجال الســياسة والأدب ، يشــار اليه بالبنان ، وكانت كاتبة شهيرة ، وخطيبة رائعة ، ولكن ليس فى حياتها رجل تحبه ، ويرضى عاطفتها ولكنها لم تكن تعرف أن فى حياة العقاد أمرأة أخرى ، هى التى أسماها (سارة) ولم يكن اسمها كذلك ، فلما علمت بهذا الحب ذهبت اليه فى مكتبه بدار البلاغ وكانت الزيارة الأولى والأخيرة فرحب بها وأبدى لها استغرابه لزيارتها المفاجئة ، فصمتت قليلا ثم قالت وصوتها يتهدج : لست زائرة ولا سائلة .

فقال — اذن .

فلم تتكلم بل نظرت اليه كمن يستحلفه الا يتكلم ، وانحدرت من عينيها دمعتان فما تمالك نفسه وتناول يدها ورفعها الىفمه يقبلها ، ويعيد تقبيلها، فمانعته ولم تكف عن النظر اليه ، ثم استجمعت عزمها ، ونهضت منصرفة وهى تتمتم هامسة : « دعنى ودع يدى » .

واذا كنت أوقن أن حبا ربط بين قلبى العقاد ومى ، وأن بقى من هذا الطراز الذى تسميه الحب العذرى ، وأن كنت أرجح أن المحبين ، تجاوزا بعض الشىء الحدود القدرية المحضة ، وأباح لنفسيهما قليــلا من التمازج الجسدى ، وأنهما أغلب الظن ، عرفا كيف يهدئان ثــورة الغرام بالقبلات والعناق .

ولقد فوجىء مؤرخوا الأدب بخطابات غرام كتبها لطفى السيد الذى كان مثالا بين تلاميذه وزملائه،وارسلها الى (مى) ،وتحدث فيها عن نفسه فقال يوما : فاعذرى قلما حساسا غيورا طماعا ، يجرى الى ما يحبكالسيل المتدفق ، لايبالى صادف بها أو اصطدم فى دعه ، أو حبس فى حيز ، أنه لا يعن الا ما يحب من غير أن ينكر ، ليس له عذر الا فى صدقه ،وكفى بالصدق عاذرا وكفى بالصدق شفيعا .

وفى ذات يوم ضاق لطفى السيد ، بقيود المجتمع التى تكبل عاطفته وتكتم مشاعره فقال ، بعد ان ضعف قليلا أمام حبه لمى :

اجنابة منى أن اتحدث بهذه النغمة السابقة الا أن للأرواح أيضاغذاء. تتنزل عليها من مكان اسمى من مكانها العادى ، وهذه تأخذها حين تتقابل جاذبيتها ، لعل ذلك هو سر السعادة الانسانية التى يلمسها الناس فلا يعرفون طرفها .

ثم ينفجر فيقول : القيود ! الاصطلاح ! انى كاسرها وملق بها عنى لأقول .... ماذا ؟ لا شيء : بل لأقول انه لا ذنب على أن صرحت بأنى اليوم سعيد وربما كتبته بعد اليوم وهذا ما لا أعرفه .

وهكذا أثارت مى ، فى قلوب ونفوس كل من التف حولها ، ودار فى فلكها من الرجال شيوخا وكهولا ، لواعج من الشوق والحب ، كتموه جميعا ، وخفوه وبعضهم مات به ولم ينطق لان (مى) استطاعت ان تلزمهم حدود الصمت ، وكلفت نفسها من الحرص والترفع ، ما دفعت آخر العمر ثمنه غاليا من سعادتها ، فاجتمعت عليها الاوهام والمخاوف ، ولم ينفع فى علاج هذه الآلام ، لا طب ولا طبيب .

رحم الله (مى) ، وحفظ أدبها وصورتها المجللة بالمثالية والحرمان، نموذجا انسانيا رفيعا ، وصورة للمعاناة الانسانية ، ذاهبة فى الترفع والصبر الى اقصى الحدود .

اقرأ لهؤلاء

فى العدد القادم والأعداد التالية

د. لطيفة الزيات	محمود أمين العالم
د. عبد المحسن طه بدر	د. جابر عصفور
د. رضوى عاشور	د. السعيد بدوى
عبد الحميد ابراهيم	حسين مروه

محمود حنفى كساب

قصة قصيرة

عدل الطاسة

خيرى شلبى

كنا جلوسا على المقهى فى منتصف الدحديرة والمزاج فل – المقهى ملتف هواء وبشر من كل نوع تتخيله أو لا تتخيله . فالدحديرة العجيبة يصب فيها أربع فتحات فى جهات ما بجوار الدحديرة أو حواليها . وفى الدحديرة سوق الحى ، بعربات خضرواته وحشوده من النساء اللاتى يشكلن مظاهرة غوغائية قائمة لا تنفض لحظة من نهار ، ثم أن الدحديرة تقود الى الشارع العمومى حيث محطة الاتوبيس . والمقهى حافلة بالترابيزات تطرح موائدها وكراسيها فى قلب الشارع منافسه ومزاحمة لعربات الخضر ، ووفود المارة سيل متكثف لا يكف عن التدافع فى جماعات متنافرة متناحرة متآلفة مع ذلك ، والسيارات المرسيدس والبيجو والفورد التى يقودها الواد بليه السمكرى والواد سيد خرابه الحرامى والمعلم حنطور تاجر المخدرات والافندية العائدون مثلنا من الاعارات والعقود طويلة الاجل والمهربون وتجار العملة والتكسجية .. تشق لنفسها – بكل هدوء خرافى – طريقا بين جدران البشر والارائك والاشياء – وولدان المقهى يتقافزون كالنسور الجارحة بأيديهم صوانى حافلة بأكواب ملآنة ونار جيلات وجوز ومصاق نار متوهجة واطباق او خشبات مليئة بأحجار الجوزة المرصوصة بالدخان المعسل ، فلا تتعطل سيارة عن الزحف ولا تكف امراة عن مناحرة بائع ولا يهبط ميزان عن قدره ولا تقع من الجرسون قطعة نار .

حتى نحن وقد انتقلنا من « السطل » الى عوالم اخرى خاصة بنا ، اعتلينا شرفات وهمية ورحنا نتفرج على دفق الحياة والتناقضات كلها فى بوتقة واحدة كهذه ، غير مبالين باننا جزء غير منفصل عن هذه التناقضات الخارقة– حتى ليوسع الواحد منا طريقا للسيارة بأن يتزحزح بالكرسى أو يقف موسعا فيما هو ممسك ببوصة الجوزة يشفط النفس ، فالعجيب ان كل شىء عند الكييف قد يقبل التاجيل لبرهة وجيزة الا توليع الحجر – ربما لشدة احساسه بأنه قد دفع فيه دم قلبه وبعضا من رفاهية ابنائه المساكين ، او ربما قد دفع فيه قيمة برشوة تقاضاها او هدية ثمينة قبلها عن طيب خاطر ..

ولدان المقهى يعرفون اننا أخوة اصدقائهم سكان الحــارة المجــاورة الذين هم زبائن اصلاء ووجوه لوامع في ليالي المقهى ، ويتعشمون في بقشيش سخي في نهاية المساء ولذا فهم يخدموننا باخلاص حقيقي ، لا يتركوننا لحظة، صوانى حجارة المعسل ترفع من امامنا محترقة لتستبدل في الحال بغيرها جديدة ، والجوزة تتغير كل عشر حجارة على الاكثر ، ويضعون فيها بدلا من الماء قطع ثلج ، فنحن عيال عتــاولة في الشرب ، نجــوم قدامى قبــل أن تستغرقنا فكرة السفر الى حيث توجد الاموال ، يشرب الواحد منا خمسين حجرا وحده ، صد رد ، حتى يكح جيدا ، ويطرد عن صدره أطنان البلغم المتراكم من الامس والاماسى السابقة ، بعدها يسلك ويستطيع الشد كمــا ينبغي ، وتنفتح شهيته للشرب ، فيطبق في خمسين حجر آخرين . أيامها كان قرش الحشيش الهبو لا يزيد ثمنه عن ثلاث جنيهات ومرتب الواحد منا في وظيفته الحكومية ــ اذ كل الوظائف كانت حكومية ــ يساوى ست قروش في الشهر على الاكثر ، وثمن حريقها اذا كان متخرجا في الجامعة او أحــد المعاهد الفنية العليا . كان يزاملنــا في الشرب رجال من كبــار الموظفين والاساتذة وكنا نحن اصحاب الربع قرش والتمنايه نحســدهم لان مرتب الواحد منهم يساوى أوقية او اثنتين ومع ذلك كانوا احيانا كثيرة يطمعــون في أن نجاملهم بحجرين معتبرين مما معنا ، ولم نكن نبخل ، بل كنا ننال شرفا يستحق أن نكون قده ، فنحن حشاشون اصحاب كيف ، والعــامة في بلادنا يرفعون النقط الست عن الحرفين المتشابهين فيصبح للفظ معنى بأنه حسيس، وما دمنا كلنا محتاجين لعدل الطاسة فلنكن كلنا .. ذلك الحسيس . مع أننا في الاصل ربما كنا ابخل من كلبة يزيد التى لم اتشرف بعد بمعرفتها شخصيا . .

الآن اصبح ثمن القرش خمسين جنيها ، قد نجده بعشرين مثلا او باقل ، انما الحشيش الذى يستحق أن نشربه لا يقل ثمنه عن خمسين . هكذا يفهم اخوتنا الذين يحتفلون بنا طوال مدة اقامتنا في الاجازة ، ولهــذا فقد اشتروا اغلى صنف من ولد يقف على دحديرة مشــابهة في حي الدرب الأحمر ذى شهرة عريضة يعرفه القاصى والدانى . زميلنا الولد مخيمر يده مبروكة يرص القرش مائة حجر حلوين . وكلنا جدعان بالصلاة على النبى والغربة لم تستنفد قوانا بعد وأن كانت قد انقصت من بهجتنا كثيرا بل كثيرا جدا ، اذ أننا قد اصبحنا نملك كل شيء ونفعل كل ما كنا نحلم به ولكن احدا منا لا يستمتع ابدا . هكذا نصرح لانفسنا كلما انسطلنا واحلو كلامنا واضاءت وجوهنا ، لكن الحديث لا يصير جدا أبدا ، اذ ينظر الواحد منا الى المتحدث نظرة ذات معنى ويقول : « عندما تنتهى من بناء العمارة الثالثة أرح نفسك وارحل الى الريف ولو أنه لم يعد في مصر ريف »، فيرد الساخط البادىء بالسخط قائلا : « بل نق .. وعندما تشبع أنت من شراء الأراضي التى تهوى تكديسها ليوم معلوم ... الخ». وهكذا ننعطف الى الضحك بصوت عال جدا ،

ونختلق نكات صاخبة ، ونتشوق لفرح ملىء بالصخب ، ويكاد صياحنا يعلو على صخب الدحديرة ، ويصعب على من يرانا ان يحدد ما اذا كنا نتعارك ام، نتضاحك . تغمرنا بهجة لا ندرى ان كانت حقيقية ام طارئة مؤقتة ولكنها ذات وجود طاغ ، تجعل الواحد منا يتسامح الى أقصى حد ، ربما الى حد البله، تجعل الواد مخيمر يدخل على الولد الجرسون بحجر يولعه من نفســـه ، تجعل الباشمهندس حوده يمسى على الشلل المجاورة بعشرات الحجارة رغم ان تكاليف الحجر الواحد قد تصل الى خمسين قرشـــا لكن ســـيبك انت الجدع جدع ، تجعل حسن ابو على خادم الامير يوزع كروته الخاصة على الذين تم التعارف عليهم فى المقهى ومصادقتهم فى الحال ، وقد كتب فى الكارت : « الشيخ حسن » على اعتبار انه فى معية الأمير وكل من فى معية الأمير يصبح شيخا ذى ابهة ، يقوم هو ليدفع الحســـاب ، يدفع خمس جنيهات بقشيشا للولد الصبى ، وأخرى لمن ســـقانا ، وثالثة لمن جرى فى المجىء بالثلج ؛ ثم يتصنع انه هم بالنهوض ، لكنه يتمهل قليلا ، ثم يطلب طاقم الختام الذى قد يبلغ خمسين حجرا متخمة بامضـــاءات الحشـــيش المبططة كالبريزة الفضية .. حيلة خبيثة يفعلها دائما ليجـــر غـــيره الى المحاسبة مثله ودفع البقشيش مثله ..

وكان الطاقم الأخير قد اوشك على الانتهاء ورءوسنا هى الاخرى قد انهكت من الارســـال والاســـتقبال فانعطفنـــا جميعـــا نحو قليـــل من الهدوء سرعان ما آل الى صمت غريب كأننا كنا وحدنا مصـــدر الصخب المروع فى الكون . ولم تكن أرضية الأصوات المترسبة فى قاع الشارع قد بدأت تتصاعد لتحل محل صخبنا حين انشق الصمت الكاذب فجـــأة عن صرخة تمزعت لها نياط قلب الشارع برمته ، صرخة أحدثت لأول مرة ذلك الخلل الذى لم تستطع كثافة احداثه فى هذا التوازن العجيب ، لأول مرة اضطرب الميزان فى ايدى الباعة ، وضربت سيدات صدورهن من الخضة، والتوت الأعناق كلها فى اتجاه الصرخة وقد تحول الشارع والدحديرة الى وجه مكشر غاضب يتوجس ويبحث عن طفلة فرمتها ســـيارة أو ذبحتهـــا سكين غادرة ، فما وجدوا سوى طفلة اتبعت صرختها بالبكاء المتواصل فى خوف مروع فيما اخذت تدبدب فى الأرض بقدميها ، وتطلق زئيرا حادا يثير الفجيعة فى القلوب ، وتتلفت حواليها فى ذعر كأنما تستنجد بقوة عظمى لتنقذها من خطر داهم . أقترب منها البعض ثم عادوا ضاحكين يهزأون ويشوحون بأيديهم فى فروغ بال والبعض منهم صار يلعنها ويســـب ديك الذين خلفوها لانهم لو ربوها جيدا ما افزعت كل هؤلاء الناس لسبب تافه جدا كهذا ..

وكانت الطفلة لاتزال تبكى فى نجيعة . وكانت الطـاسـة الساخنة التى أشترت فيها ببريزة فول محمس قد وقعت منها على الأرض واندلق الفول يحلق التراب والأوحال ، فتدلقت وراءه صارخة بلكيــة ، ثم أن جماعة كانت مقبلة لا تلوى على شىء فداست فوق حفنة الفول واخذت فى اقدامها ما اخذت ، فارتاعت الطفلة واعادت صرختها ، فانبرى أكثر من صوت يلعنها ويسب ديك أمها ، وبعضهم شخط فيها مهددا اياها برمى الصنجة فى وجهها ان لم تكف وتنكشح . لحظتها مرت سيارة انيقة تتهادى لا تلوى هى الاخرى على شىء فسحقت ما تبقى من الفول ومضت ، واشتد نحيب الطفلة وقد تضاعف خوفها من الناس وراحت تحاول كتمان بكائها فتنتفض. وكانت تختلس النظر مذعورة هنا وهناك وهى تنحنى على الأرض ، وفى هدوء الفلاسفة وبراءة الملائكة راحت بيديها الصغيرتين الحلوتين تجمع ما تبقى على الأرض من عجينة طينية مشبعة برائحة الفول الساخن الطازج ، وتعيدها الى الطاسة ، ثم تمضى متعثرة لتغيب فى الزحام . . .

نظرنا الى بعضنا فى بلاهة ، و . . . بلعنا .



ثلاث قصائد لآنا أخماتوفا

ترجمة : كامل القليوبي

آنا اخماتوفا (١٨٨٩ — ١٩٦٦) ، واحدة من اكبر الشعراء المخضرمين الذين عاشوا مرحلتى « الادب الروسى » ، ثم « الادب السوفيتى » ، اختبرت قلمها فى مختلف المدارس الادبية ، واصدرت اول دواوينها الشعرية عام ١٩١٢ بعنوان « المساء » ، وبعده واصلت طريقها بلا توقف .

(١)

احب ثلاثة اشياء فى الدنيا كلها :
غناء الكنائس ، والطواويس البيضاء ،
وخريطة مهترأة لأمريكا ..
لكنه ، ما عشق : لحظة بكاء الأطفال ،
وما عشق : العذاب الأنثوى ،
ولا الشاى والحلوى .
اما أنا فكنت زوجته .

(١٩١٠)

(٢)

انى أحيا كطير خشبى ،
فى ساعة حائط ثبتت الى جدار ،
لا أحسد الطير فى الغابات ..
وان عبأونى .. وقوقت .
انه المصير الذى لا نتمناه
الا لأعدائك فقط .

(١٩١١)

(٣)

اتود ان تعرف كيف جرى ذلك ؟ .
« دقت الساعة الثالثة فى المطعم ..
وحينما ودعته استندت الى الداربزين ..
ثم قالت بصعوبة : آه .. هذا كل شيء ،
لا .. لقد نسيت شيئا ..
انا احبك ، انا احببتك ، منذ ذلك الزمن .
نعم .

(١٩١١)



قصة قصيرة

الرائحة..

جار النبي الحلو

فى ليلة العيد الكبير لا ننام وهكذا أبى الجزار ، وأنا التلميذ البس الجلباب والحزام العريض ، ويتدلى من وسطى « المستعد » وأكون فرحا لأن زبائن أبى يعطوننى العيدية : الشلن الورق والشلن الفضة والقرص المسولة بالسمن البلدى ، ويضحكون معى ويقولون : يا معلم .

فى ليلة العيد تلك ، كان الجو باردا والأبخرة تخرج من الأفواه ، ولم تكن صلاة العيد قد بدأت ، وضعت يدى فى طوق جلبابى وسرت وراء أبى الذى دخل فى حارة لاأعرفها ، وقال لى بهمس : زبون جديد . ففرحت ، وجرى كلب الينا ، ثم وقف يهز ذيله .

حين خبط أبى على الباب فتحت سيدة سمينة ومترهلة ، قال أبى : صباح الخير . فلم ترد ، وقالت بصوت عال : الجزار . وتركتنا ودخلت .

كنا فى آخر الليل وبدأ النهار وكان مصباح كهربائى خافت مضاء بالداخل. تنحنح رجل كبير يرتدى بيجاما وحول رقبته « كوفيه » كالحة اللـــون ، وقال : تفضلوا . ثم تقدمنا . ومررنا بالصـــالة ، وكانت رائحة عطنة . ضرب الرجل باب المنور برجله فزيق الباب الخشبى ، وانفتح ودخلنا . كان بالمنور أحذية قديمة وبقايا طعام برائحة نتنسه ، وخروف كبـــير يقف فى استكانة وكان لا يأكل فى تلك اللحظة ، وفروته كثيفة وجميلة . انزل أبى « الكور » من على كتفـــه ، رأيت من المنور الســـماء الرمادية وأحسست بالبرد .

اقترب أبى من الخروف ثم ســـحبه من قرنيه وطرحه أرضـــا وملأ الخـــروف ، وقال أبى : بســـم الله .. الله أكبر . ورأيت ثلاثة أطفـــال

وسيدتين والرجل ذا « الكوفية » وشابا كبيرا . لم يلق أحد منهم تحية الصبح ، ووقفوا يتفرجون بوجوه صارمة صامتة ، أخرج الرجل علبة سجائره واشعل سيجارة ورمى عود الكبريت بجوار قدم ابى تماما ثم دس العلبة فى جيبه .

من باب المندرة الوسطانية زحفت سيدة عجوز جدا حتى منتصف الصالة . كانت تزحف وهى جالسة على قطعة من ورق الكرتون المتآكل المبلول ، وشممت الصنان ، بعد قليل سمعت وش الوابور ، ثم انزلت السيدة البراد ، واخذت تقلب بالملعقة بصوت أجيه ، تقدمت بالصينية وزعت الشاى على أهل البيت ، ولم تعط لأبى أو لى .

كانت الصالة ذات طلاء باهت . وصور عديدة فوتوغرافية لاناس لا يبتسمون أيضا . بدأ النهار يسطع وبدأت أرى بوضوح وجوههم الجهمة، كانوا متحلقين حولنا عندما شال ابى بقوة الخروف وعلقه فى « المجوز » وفتح بطنه فنزل « الكرش » كانوا متحلقين ولم يكلم أحد منهم الآخر ، ورمى الرجل سيجارته .

أحسست بثقل الوقت ، وبأن ابى سيزعل ، لأن أبى الجزار يقرأ « الف ليلة » ويعرف أشياء هم لا يعرفونها .

فرغت أكواب الشاى ، ولمتها السيدة ، كانت الكسيحة تتفرج باهتمام وهى تسند على يديها ، وشممت الصنان .

حين ننتهى من ذبح الضحية فان المقابل يكون فروة الذبيحة ، وانا سررت لأن فروة الخروف كثيفة .

جذبت الفروة وخرجت من المتور . كان وجه أبى قد تغير — ليس من التعب — وسعوا لنا . ولم يقل أحد كل سنة وانتم طيبين .

اقترب منى أبى ، ثم مد يده وأخذ الفروة . مررنا من الصالة التى شممت فيها الرائحة ، وعند الباب مد ابى يده بالفروة لصاحب الدار ذى « الكوفية » وقال بهدوء :

— خذ الفروة .. ستكون مفيدة جدا للسيدة .

وكان ابى يشير برأسه على السيدة الكسيحة التى كانت تبص علينا باهتمام وهى ساندة على يديها .

الأفلام المصرية السائدة .. ودورها فى تشكيل المجتمع فى السبعينيات

(دراسة فى الانحطاط الثقافى)

سمير فريد

يندهش البعض عندما يجدون شبابا مصريا يقول ما لنا وما يحدث فى لبنان او فلسطين ، ولا يحرك ان سقوط الدامور مثل سقوط تليوب ، وان حصار بيروت مثل حصار القاهرة ، من الناحية العقلية والمادية وليس من الناحية الوجدانية او العاطفية . كما يندهش البعض عندما يجدون مليونيرا مصريا يتهرب من دفع الضرائب ، ولا يعنيه أن يكون السوق المصرى منظما ، او ان يكون الجنيه المصرى قويا . ويندهش نفر ثالث لدعوة الحكومة المستمرة الى زيادة الانتاج ، وحديث الجميع عن ضرورة زيادة الانتاج باعتباره الحل الاساسى لاصلاح الاقتصاد المصرى ، ومع ذلك فالانتاج لا يزيد بالمعدلات التى تؤدى بالفعل الى الاصلاح .

والواقع انه ليس هناك مجال للدهشة ، وان كانت الدهشة هى اولى خطوات المعرفة . فالأفكار والقيم والسلوكيات السائدة فى المجتمع المصرى فى الثمانينات ، والتى ذكرنا بعض منها على سبيل المثال هى نتيجة مباشرة لعملية « غسيل مخ » طويلة ومعقدة استمرت طوال السبعينيات وتقصد بها اعداد العقل المصرى من خلال مصادر الوعى المختلفة ، ليسلم بأن الاتفاق مع اسرائيل وامريكا خير من الاختلاف معهما ، وان الصناعة المصرية رديئة ولا امل فى اصلاحها ، وان العلم وسيلة للحصول على المال فاذا توفر المال دون علم لم يعد للعلم قيمة ، وان المال هو كل شيء فاذا توفر لا شيء يهم بعد ذلك .

وهناك ارتباط وثيق وكامل بين الاتفاق مع اسرائيل وامريكا وبين تشويه الصناعة المصرية ، واهدار قيمة العلم ، والاعلاء من قيمة المال ايا كان مصدره ، وبين عدم ارتفاع معدلات الانتاج والتهرب من الضرائب وعدم ادراك الآثار التى تنعكس على مصر من حرب مثل حرب لبنان . فالاتفاق مع اسرائيل وامريكا يتم بشروط إسرائيل وامريكا انتصارا لمنطق القوة ومادامت القوة غير العدل ، وما دام العدل يهزم امام القوة ، فالصناعة المصرية تهزم أمام الصناعة الغربية * من صناعة السلاح الى صناعة المشروبات الغازية ، والعلم يهزم أمام المال ، وعلى كل فرد ان ينجو بما له من هذا المجتمع ، ولا يصبح هناك مبرر لدفع الضرائب ، او للعمل على زيادة الانتاج .

ان وعى الانسان المعاصر فى اى دولة فى العالم يتشكل من خلال مجموعة مصادر محددة هى معاهد التعليم من مدارس وجامعات ووسائل الاعلام من راديو وتليفزيون وصحافة وكتاب ومسرح وسينما وموسيقى واغانى . وقد تم غسيل مخ الانسان المصرى فى العقد الماضى من خلال هذه المعاهد التعليمية والوسائل الاعلامية ، ومن البديهى ان العملية المضادة لابد ان تتم عبر هذه المعاهد التعليمية والوسائل الاعلامية ايضا .

ولان هذه المعاهد التعليمية والوسائل الاعلامية تخضع للحكومة بدرجات متفاوته ، ولانها تهدف جميعا الى صناعة انسان ينتمى الى الوطن، ويشعر ان الشارع ملكا له ، وانه يمثل الدولة ، وتمثله الدولة ، فلا بد اولا ان يقتنع بان الحكومة نفسها تنتمى الى الوطن . ولا يمكن للانسان ان يقتنع بذلك وهو يرى الحكومة تتعامل بالدولار وليس بالجنيه المصرى وتعطى الامتيازات للاجانب وليس للمصريين ، ولا تتعامل بالمثل مع كل دول العالم فى كل شىء ابتداء من اجراءات السفر الى الاستيراد والتصدير .

لا يمكن للانسان ان ينتمى الى الوطن فى ظل القوانين الاستثنائية التى تجعل القبض عليه دون جريمة امرا واردا فى كل لحظة من لحظات الليل أو النهار ، ولا يمكن للانسان ان ينتمى الى الوطن وهو لا يشارك فى صنع القرار السياسى ، والذى لا يتحقق الا من خلال حرية تكوين الاحزاب وحرية اصدار الصحف وحرية الاجتماع وحرية تنظيم المسيرات السلمية وحرية انتخاب رئيس الجمهورية وأعضاء البرلمان .

وتغيير سياسة الحكومة ، يعنى بالضرورة تغيير سياسات التعليم والاعلام .

ان علينا أن ندرس جيدا ماذا يتلقى الانسان المصرى من معرفة من الطفولة . الى الشيخوخة ، ومن الصباح الى المساء ، ماذا يتعلم الطفل فى المدرسة ، والشاب فى الجامعة ، وماذا يقرأ المتعلمون من كتب وصحف ، وماذا يشاهد الجميع متعلمين وأميين من السينما والمسرح والتليفزيون وقاعات عرض الرسم والنحت ، وماذا يسمعون فى الراديو وعلى شرائط الكاسيت ، وسوف تؤدى هذه الدراسة الى نتيجة واحدة ، ان كل مصادر الوعى هذه لا تفعل غير شىء واحد فى مصر منذ حوالى عشر سنوات ، وهذا الشىء باختصار هو تدمير العقل المصرى .

ثم نأتى بعد ذلك ونتساءل لماذا كان الاغتيال هو الحل يوم ٦ اكتوبر ١٩٨١ ، وفى رحاب أكثر مؤسسات الدولة تنظيما وانضباطا وأعمقها تعبيرا عن الانتماء للوطن ، ولماذا أصبح جيل كامل من شباب مصر على هذا الحال الذى نراه فى أعضاء الجماعات الاسلامية . ان هذا الجيل ذاته هو الجيل الذى حارب فى ٦ أكتوبر ١٩٧٣ بشجاعة أذهلت العدو واستشهد منه من استشهد وهو يعتقد ان مصر جديدة تولد على يديه ولكن هذا الجيل صدم صدمة كبرى أفدح من صدمة جيلنا فى حرب ١٩٦٧ ، فقد كان من الطبيعى ان تؤدى الهزيمة الى كارثة لم تقع ، ولكن لم يكن من الطبيعى أن يؤدى النصر الى الكارثة التى وقعت .

كانت البداية هى المفهوم الجديد للوطن ، فالوطن هو مصر ، ومصر فوق الجميع ، لذاتها وبذاتها ، لا علاقة لها بمن حولها من الدول عربية أو غير عربية ، مثل شقة فى عمارة لا يهتم سكانها الا بجدرانها ولا يدركون أن الماء مشترك بين كل الشقق ، وكذلك المجارى والكهرباء وأن حريقا اذا شب سوف يلتهم كل العمارة ، وزلزالا اذا وقع سوف يدمر كل الشارع . والوطن ليس الأرض . ولا حتى الدولة ، ولا هو المواطنين بالطبع وانما هو حقيقة مادية مجسدة فى شخص الرئيس ، فهو مصر ، ومصر هو ، الاختلاف معه اختلاف مع مصر ، والخروج عن طاعته خيانة لمصر .

وبعد الوطن المجسد فى فرد ، جاءت فكرة التمليك . فالانتماء الى الوطن أن تملك فيه (أريد من كل واحد من أولادى أن يمتلك شقته وأريد من كل مهندس زراعى أن يمتلك قطعة أرض) . فما كان على من لا يملك ومن لا أمل لديه فى ان يملك وهم بالقطع اغلبية عدد السكان فى مصر ، الا ان يشعر بالغربة عن الوطن . وداخل كل انسان رغبات كثيرة بدائية ومنها الرغبة فى الملكية ، ومهمة الحضارة الانسانية منذ وجد الانسان السيطرة على هذه الرغبات، ثم جاء الدين لتقنين الحضارة، وجعل الملك للمالك ولكن مهمة نظام الحكم فى مصر فى السبعينيات كانت اطلاق كل الرغبات البدائية لدى الانسان .

وبعد الوطن المجسد في شخص الرئيس ، والانتماء الوطني المجسد في الملكية ، جاءت الفكرة الثالثة ، وهي « العودة الى الأصول » . وليست الاصول هنا هي التراث العربي ، أو الاسلامي ، وانما الأصل هو القبيلة بدلا من الدولة ، وكبير العائلة بدلا من رئيس الجمهورية ، وقانون العيب بدلا من قانون الجنايات ، وشهبندر التجار بدلا من الغرفة التجارية واخلاق القرية بدلا من اخلاق المدينة ، ومجلس الشورى بدلا من مجلس الشعب ، والزراعة بدلا من الصناعة ، ثم الانسان الأول ، أو الفرد القوى في « غابة الحياة » الذي يفعل كل شيء وأي شيء من أجل أن يبقى ويستمر .

والمذهل أن يقترن كل هذا بالرغبة في استيراد (أحدث ما وصل اليه العصر من تكنولوجيا) وكان استيراد السيارة ينقل من يعيش في العصور الوسطى الى العصر الحديث بمجرد وصول السيارة الى أرضه . وأن يقترن كل هذا بالسماح بتعدد الأحزاب حتى تكون القبيلة المصرية مثل البريطانية بها يسار ويمين ووسط (لنتى لا اعتز بمنصب رئيس الجمهورية وانما بلقب كبير العائلة) . والمذهل ايضا أن يقترن كل هذا برفع شعار سيادة القانون بينما يعطى الصحفي المهاجر في الخارج (منديل الأمان) على طريقة ألف ليلة وليلة اذا عاد قبل يوم كذا ، ويلقى بالشيخ المعارض (كالكلب) في السجن . ويتم كل ذلك تحت شعار العلم والايمان في الوقت الذي أصبح فيه العلم مجرد وسيلة للحصول على شهادة ، والشهادة وسيلة للحصول على المال ، وأصبح فيه الدين وسيلة للصراع مع الاتحاد السوفيتي .

وبفكرة « العودة الى الأصول » اكتمل ثالوث الحكم المصرى في السبعينيات . وليس هناك تناقض بين هذه الفكرة وبين فكرة الوطن المجسد في شخص او الانتماء المجسد في الملكية ، وانما تتكامل الافكار الثلاث في النهاية ، وهي الأفكار التي عملت اجهزة التعليم والاعلام على التعبير عنها ، وتكرارها صباح مساء في المدرسة والجامعة ، وفي البيت وفي الشارع في دار العرض وفي دار المسرح ، وفي قاعات الفنون وقاعات الموسيقى حتى استطاعت أن تشوش عقل الانسان في مصر ، فوصل الى ما وصل اليه من بؤس فكرى وتخلف اقتصادى وعقم سياسي .

* *

قد تبدو السطور السابقة مقدمة طويلة الى موضوعنا ، ولكن الواقع انها الموضوع ذاته . فتلك هي القيم التي روجت لها الأفلام المصرية السائدة منذ بداية السبعينيات ، كصورة من صور التعبير عن النظام السياسي ، والطبقات التي يعبر عنها ويحمي مصالحها .

والبحث فى الدلالات الاجتماعية للأفلام السائدة يعنى ان المستوى الفنى لهذه الأفلام لا يصبح معيار اختيار هذا الفيلم ، أو ذاك . بل أن الأفلام ذات المستوى الفنى الردىء ربما تكون لها دلالات اجتماعية أوضح من الأفلام ذات المستوى الفنى الرفيع ، والتى تعبر عادة عن الرؤى الذاتية لمبدعيها . وقد اخترنا خمسة افلام لمخرج واحد هو حسين كمال للتحليل على دور السينما المصرية واثرها فى تشكيل قيم المجتمع فى الفترة المذكورة وهذه الافلام هى « امبراطورية م » و « أنف وثلاث عيون » عام ١٩٧٢ ، و « دمى ودموعى وابتسامتى » عام ١٩٧٣ ، و « لا شىء يهم » عام ١٩٧٥ ؛ « احنا بتوع الاتوبيس » عام ١٩٧٩ .

* *

يحدد صانعو فيلم « امبراطورية م » موقفهم منذ المشهد الأول عندما تقول البطلة لزوجها انها تود انجاب عدة اطفال يبدا اسم كل منهم بحرف «م» مثل مدحت وممدوح ومنير ما عدا اسم « مجبولى » باعتبار أن هذا الاسم شائع فى الطبقات الفقيرة .

ويموت الأب ، وتتولى الأم وحدها تربية اربعة اولاد وبنتين . ومن خلال مشاكل الأبناء مع الأم فى كيفية ادارة البيت، ومشاكلهم مع انفسهم يبدو بوضوح أن الحديث يدور عن مصر المعاصرة . وان المقصود من حرف الـ « م » فى الفيلم وفى عنوانه « مصر » .

ان امبراطورية « م » يعبر عن مشاكل المجتمع المصرى كما تتصورها الطبقة الحاكمة ، ويطرح الحلول التى تتصورها هذه الطبقة لتلك المشاكل فنحن فى فيلا من فيلات الزمالك الانيقة تملكها امرأة تعمل مديرة فى وزارة التربية والتعليم ، ولها من الأبناء ستة ، ومع ذلك فهذه الاسرة لا تواجه اية مشكلة من مشاكل المعيشة فالفيلا مليئة بالفازات والتليفونات الملونة ومائدة الطعام لا تخلو من الدجاج واللحوم ، ولكل ابن من الأبناء الستة حجرته الخاصة وهوايته الخاصة .

وعدم وجود مشكلة من مشاكل المعيشة ، لا يعنى ان هذه الاسر تعيش بلا مشاكل ، فهناك الصبى الذي يدخن ، ويعاكس الخادمات ، والفتاة التى تذهب الى شقة زميلها ، والاخرى التى تحب ولكنها ترفض أن ينصاع حبيبها لاسرته ، ثم هناك المشكلة الكبرى ، وهى مشكلة ادارة البيت هل تكون للأم السلطة المطلقة ام يشارك الابناء امهم فى السلطة عن طريق انتخابات حرة تجرى بين الجميع بما فيهم الخدم .

ينتصر الفيلم للمشاركة فى السلطة ، وبالفعل يقيم الابناء حفلة راقصة، ويدعون الخدم الى الرقص فيها ، وينتهى الحفل الى انتخـاب الأم بالاجماع ، ولا تملك هى أمام هذا الموقف الا أن ترفض الزواج ، من رجل الاعمال الذى يحبها . وبغض النظر عن الطابع المباشر للحوار والايقاع الرتيب للفيلم ، فان مشاكل الابناء فى هذا الفيلم ليست المشاكل الحقيقية التى يعانى منهـا ابناء مصر واعنى بهم الغالبية الساحقة من العمال والفـلاحين والجنـود والمثقفين . كما ان طرح مشكلة الديكتاتورية والديمقراطية على هذا النحو ، والانتصار للديمقراطية التى يشارك فيها الخدم تعبيـر عن الفكـر الرجعى للطبقة الحاكمة ، لأن الديمقراطية الحقيقية لا تتحقق الا فى المجتمـع الذى لا يوجد فيه سادة ، وخدم ، والديمقراطية الحقيقية ليست هى انتخـاب الديكتاتور ، وانما هى نفى النظام الديكتاتورى ، اما شخصية رجل الاعمال الذى يقول بالحرف « ما فيش فى الشغل راسمالية ولا اشتراكية » ويدلل على ذلك بالتبادل التجارى بين الدول الاشتراكية والدول الراسمالية فهـو الذى يكتمل به التعبير عن ايديولوجية الفيلم .

وفى فيلم « انف وثلاث عيون » توافق أمينه وهى من فتيات النوادى الخاصة على الزواج من شاب دمنهورى ثرى دون أن تحبه قائلة ان الحب يأتى بعد الزواج ومن خلال حديث هذا الشاب عن صديقه الدكتور هشـام وهو طبيب ناجح يقضى ايامه بين العيادة والفنادق الكبرى تقرر أمينة أن تترك الدمنهورى وتحب الدكتور .

وهذا ما يحدث بالفعل بعد مشهد طويل مفتعل تذهب فيه الى عيـادة الدكتور هشام ، وتتردد طويلا فى خلع ملابسـها أمامه ، ومشهد آخر تقارن فيه بين الدمنهورى الذى ياكل باصابعه « مثـل الفلاحين » وبين الدكتـور هشام الذى يذوب رقة .

وتفرض اسرة أمينة عليها أن تتزوج من الشاب الدمنهورى ، ولكنها تهرب من دمنهور ، وعلى نحو مبتذل يحقر من شان المرأة .. تطارد أمينـة الدكتور ، ولكنه يكون قد وضع أنفه فى العين الثانية نجـوى . ويعشـق الدكتور هشام نجوى ويقرر الزواج منها ، ولكنه يكتشف فى اللحظة الاخيرة انها تعاشر رجلا ثريا ، من أجل المال ، وبمعرفة اسرتها ، وهكذا ينتقم القدر لأمينة ، ويلقى الدون جوان جزاءه .

وتحاول أمينة أن تحيا من جديد ، ولكنها تقع ضحية شاب يغرر بهـا بل ويقدمها الى أصدقائه . وأخيرا نصل الى العين الثالثة وهى رحاب التى تنتمى الى « الهيبز » ولا علاقة بين محلول هذا النمط فى الفيلم ، وبين محلوله

فى اوربا وامريكا ، فهو مجرد غطـاء للـدعارة . لذلك تنتهى العـلاقة بين الدكتور هشام وبين رحاب بأن يصفعها على وجهها . وفى اللقطة الأخيرة نراه يتطلع حزينا الى امينة وقد تحولت الى عاهرة محترفة .

وكل ابطال فيلم « دنى ودموعى وابتسـامتى » من رجال الاعمال : الأب الذى يخسر ثروته فيوافق على زواج ابنته من ابن رجل اعمال آخر ينقذه مقابل هذا الزواج ، ورغم الحب الذى يربط الفتاة وبين جارها وزميلهـا فى الجامعة . الزوج الذى ينقذ الفتاة من ابن الاخ الذى يوافق على أن يكون عمه عشيقا لها ، ثم لا يلبث أن يقدمها الى صاحب الشركة التى يعمل فيها. وأخيرا صاحب الشركة الذى يلبى كل طلباتها واولها أن يكون والدها وكيله فى القاهرة ، وأن يرسل عقدا لاخوها الصغير الذى تخرج من الجامعة ، ويفتح لها محلا لبيع الملابس .

وفى مشهد خلفى فى النهاية تلتقى الفتاة بحبيبها القديم بعد أن انتهى من دراسته ، وعندما يحاول أن يعيدها اليه ترفض قائلة أن حبنا يجب أن يظل بعيدا عن الأرض . .

ان نفس احداث الفيلم رغم بدائيتها ورغم انها لا تعدو اجترارا لمئات الافلام الاخرى يمكن أن تكون احداثا لفيلم ثورى بكل معنى الكلمة اذا تمت معالجتها على النقيض من معالجة حسين كمال . اى معالجة تستهدف فضح هذه الطبقة التى تدور فى أوساطها وادانتها،وكشف الثغراتالتى ستؤدى الى سقوطها . ولكن معالجة حسين كمال تقدم هذه الاحداث باعتبـارها التى دارت وتدور وستدور دوما على هذه الارض : انه عالم ثابت غير قابل للتغيير لا يملك الجمهور امامه غير دموعه .

وينتقل حسين كمال فى هذا الفيلم بين مصر وسوريا ولبنان والمغـرب ولكنه مثل اى مخرج استعمارى امريكى أو اوروبى لا يرى فى سوريا غـير رقصة الدبكة ، ولا يرى فى لبنان غير صخرة الروشة ، ولا يرى فى المغرب غير الثعابين فى الاسواق الشعبية والرقصات التقليدية الملفقة الرديئة فى مزارع الاقطاعيين ورجال الاعمال .

ولا شك أن حسين كمال أراد أن يطبق الشعار الذى اعلنه احد رجال اعماله عندما قال : « أنا فى مصر مصرى وفى لبنـان لبنـانى وفى سـوريا سورى » معبرا من طبيعة السمسار واخلاقه اوضح تعبير .

ويدور فيلم « لا شىء يهم » حول ثلاث نماذج : الشاب الحالم محمـد الذى لا يحاول الاقتراب من الواقع ، فتستغله اخته ، وتطلب منه زوجتـه

الطلاق وهي جليل في الشهر التاسع . والشاب الانتهازي موفيق الدين يذبذب بين اليمين واليسار حسب أهواء رئيس مجلس الادارة . والشاب المثالي حلمي الذي يرفض الرشوة ، ويحاول أن يكون أشتراكيا ملتزما .

وبينما يكافيء الشاب الأمين بعضوية مجلس الادارة بعد أن تهدم المصنع الذي رفض الموافقة على بناءه ، ينتظر الشاب الانتهازي رئيس مجلس الادارة الجديد ليواصل لعبته معه ، ويعود الشاب الحالم الى زوجته بعد ان يدرك خطاه ، ويصبح كل شيء بالنسبة له يهم ، بعد أن كان لا شيء يهم غير الحرية والسعادة كما يقول .

أما محمد فنحن لا نعرف أين يعيش ، اذ نراه في قصر فاخر يقال مرة أنه في الهرم ومرة اخرى أنه في الفيوم ، وفي احدى اللقطات نراه يدفع كل ما معه وما مع زوجته لبواب المسرح الذي يعملان فيه كممثلين ثم يعود الى قصره ، يأكل البيض والبسطرمه والجبنه طعام الفقراء كما يتصور صانعو الأفلام السائدة . وفي النهاية يفيق الى الواقع بعد حادث مفتعل ينقذ فيه طفلا من الغرق على شاطيء الاسكندرية . أما توفيق فهو يخطب ابنة رئيس مجلس الادارة الذي يكره « اللون الأحمر » ، ثم تنقطع صلة المتفرج بهذه العلاقة تماما ، ولا نعرف الى أى مصير انتهت ، ولا كيف كان مسارها . وهو يشترى كتاب رأس المال لكارل ماركس لكي ينافق رئيس مجلس الادارة الجديد الذي يحب « اللون الأحمر » ويجمع في ذلك بين الإشتراكية وبين مقاتلة النادي الاهلي الحمراء على حد تعبير الفيلم .

وأما حلمي فنشعر تارة أنه يعمل مع توفيق في نفس الشركة ونشعر تارة أخرى أنه يعمل في شركة أخرى . والسيناريو يعبر عن أمانته من خلال رفضه بناء مصنع بأقل من تكلفته الحقيقية حتى لا يسقط ، وهذا بدوره موقف مفتعل جدا ، فلا يعقل أن يوافق أحد المديرين على بناء مصنع بـ ١٦٠ الف جنيه بمائة الف فقط لمجرد ان تبدو الشركة رابحة ، اذ يكون على يقين ان المصنع سوف يسقط ، وليس من مصلحته بالطبع ان يسقط كما حدث في النهاية . وحلمي هذا ينقل الى أسوان ، ولكنه لا ينفذ النقل لا ندري كيف ؟ وهو يدخل في علاقة حب مع « مطلقة وحيدة » هي صورة لأفكار المراهقين حول المرأة « السهلة » التي توجد فجاة ، وتكون جاهزة ، وتنتظر الرجل على الباب حتى يعود في الليل .

وفي المقابل هناك نماذج أخرى بدت خرافية من شدة الانفصال وهي نموذج الشيوعي الاشتراكي او الاشتراكي الشيوعي حسب نظرية الفيلم في عدم التفرقة بين الشيوعية والاشتراكية . فهو يعيش في قصر فاخر ويردد الشعارات كالببغاء . ويتم كشفه عندما يتقدم حلمي للزواج من أخته فيرفض

بسبب مرتبه البسيط . ونموذج المثقف الذى تتناقض أفعاله مع أقواله ، وسلوكه اليومى مع فكره ، وأصله الطبقى مع التزاماته ، نموذج موجود فى مصر ، وفى كل بلد العالم . ولكن التعبير عنه لا يكون بهذه الفلطة غير المقنعة .

وأخيرا فيلم « احنا بتوع الاوتوبيس » والذى يكشف عن موقفه من أول مشهد اذ يطرح من خلال الحوار مشاكل الحياة فى مصر من انقطاع الكهرباء فى المدن الى تعيين الخريجين فى وظائف غير ملائمة لدراساتهم وكانها مشاكل الماضى علم ١٩٦٦ ، ولم يعد لها وجود فى زمن عرض الفيلم علم ١٩٧٩ .

ومن خلال موقف مصطنع ، يتصور الموظف الطيب مرزوق أفندى أن جاره المهندس الجيولوجى الذى يعمل فى جمعية الرفق بالحيوان جابر عبد ربه يعمل بالمخابرات ، لمجرد انه نهره عندما طلب منه أن يخفض صوت الموسيقى المنبعث من شقته ، فيخاف منه ، ويكون رد فعله أن يعلق على حوائط منزله مجموعة من أقوال الرئيس الراحل جمال عبد الناصر ويقرأ فقرات من الميثاق بصوت عال ، ويستمع فى الراديو الى برنامج « أكاذيب تكشفها حقائق » .

نقرأ على حوائط منزل مرزوق أفندى مثل « ارفع رأسك يا أخى فقد مضى عهد الاستعمار » ، و « الرجل المناسب فى المكان المناسب » ،ونستمع اليه وهو يقرأ من الميثاق فقرات عن معركة السويس علم ١٩٥٦ ومن نضال الشعب المصرى عبر العصور ، وكما يسخر الفيلم من دخول الجامعة بالمجموع الذى يحقق التكافؤ بين الجميع ، ومن التزام الدولة بتعيين الخريجين بدلا من البطالة ، يسخر من تلك الأقوال ، ومن المعانى العظيمة التى تعبر عنها تلك الفقرات .

ويعبر الفيلم عن مضمونه من خلال ترحيل مرزوق أفندى والمهندس جابر من قسم البوليس الى السجن الحربى مع مجموعة من المعتقلين السياسيين علم ١٩٦٦ ، رغم أنهما دخلا القسم بسبب مشاجرة تافهة مع محصل تذاكر الاوتوبيس عندما لم يجد معهما « الفكة » الكافية لثمن التذاكر ، ثم من خلال اصرار الضابط مدير المعتقل على انتزاع اعتراف منهما بتوزيع منشورات معادية للنظام ، ومصرعهما فى النهاية برصاص الحراس .

وهذه الحدالة كما تذكر عناوين الفيلم حادثة حقيقية رواها جلال الدين الحمامصى فى كتابه « حوار وراء الاسوار » واستوحى منهما مؤلف الفيلم القصة والسيناريو والحوار . وكون هذه الحادثة حقيقية بالفعل لايعنى انها يمكن أن تصلح لعمل درامى ، وقد قال ارسطو فى القرن الخامس قبل

الميلاد فى كتابه « فن الشعر » ان المستحيل المحتمل خـير من الممكن غـير المحتمل ، اى ان الشىء الذى لا يحـدث فى الواقع ويحتمله الجمهور ، خير من الشىء الذى يحدث فى الواقع ولا يحتمله الجمهور ، اى لايصدقه.

ومن الناحية السياسية فالادعاء بأن مثل هـذه الحادثة كانت حادثة عادية عام ١٩٦٦ ادعاء كاذب ، واهدار للثمن الذى دفعه البعض من حياتهم فى سبيل مصر ديمقراطية حرة ومستقلة ، سواء من اليمين أو من اليسـار . فليس مرزوق افندى والمهندس جابر وحدهما اللذين نراهما فى المعتقل دون ان يكون السبب نشاطهما السياسى ، وانما اغلب الشـخصيات داخل هـذا المعتقل .

وهكذا فالفيلم من حيث اراد ادانة السلطة الارهابية لا يدين هـذه السلطة لانه يصورها وكأنها سلطة بلهاء لا تعرف عدوها الحقيقى ولايمكن أن تجتمع صفة الارهاب وصفة البلاهة فى وقت واحد . بل انه جعلها سلطة تبحث عن الشرعية ، عندما نرى أن الهدف الوحيد من التعذيب هو الحصـول على توقيع المعتقلين ، ولا يمكن أن تجتمع صفة الارهاب وصفة الشرعية فى وقت واحد أيضا .

وكما يبدو هذا الموقف مصطنعا ، كذلك تبدو شخصيات الفيلم التى نراها داخل ذلك المعتقل . فالى جانب الطالب والميكانيكى اللذين لا يعرفان لماذا اعتقلا مثل بطلى الفيلم ، هناك ثلاث شـخصيات تمثـل على نحـو كاريكاتورى ساذج ما يتصوره أصحاب الفيلم الاتجاهات السياسية فى مصر فى ذلك الحين : شيخ ملتحى يتحدث عن القرآن ، وشاب متشنج له عضلات بارزة يتحدث عن الدم والحقد ، وآخر ينادى بالحب والسلام ويصرخ بأبيات من شعره الركيك وهو يجلد بالسياط .

وربما لم يعرف تاريخ السينما شيئا كهذا من قبل : شـاب يجلد بالسياط ومع ذلك يردد ابيات من قصائده الشعرية . والاغرب من ذلك هذا الشاب ذو العضلات الذى يبدو شامتا فى زملاءه المعتقلين ، وكأنه ليس معتقلا مثلهم، ويتعرض لنفس ما يمكن أن يتعرضوا له .

والأغرب من هذا وذاك الضابط مدير المعتقل الذى يستمتع بتعـذيب ضحاياه على نحو مرضى ، مما يجعله حالة فردية شاذة لا تؤدى الى ادانة السلطة الارهابية أيضـا . فهو يهدف من وراء كل ما يفعله الى الحصـول على ترقية ، مثل رئيسـه الذى يهدف بدوره الى الترقية وارضاء السلطات . ويلتقى

هذا الضابط مصرعه فى النهاية على يد أحد الجلادين من اتباعه عندما يشتبك مع مرزوق افندى والمهندس جابر بعد اعلانهما الثورة عليه نتيجة مصرع الشاعر الشاب من جراء التعذيب .

وينتهى الفيلم بهزيمة الخامس من يونيو عام ١٩٧٦ ، حيث نستمع الى جزء من خطاب تنحى الرئيس الراحل جمال عبد الناصر من خلال ميكروفونات المعتقل ، مما يعبر بوضوح عن شماتة صناع الفيلم فى الكارثة التى حلت بالوطن . فهم يدعون المتفرج من خلال القراءة السينمائية للمشاهد المعروضة على الشاشة الى استحسان هزيمة ذلك النظام الذى كان يعذب البشر لمجرد انهم تشاجروا مع محصل تذاكر الاتوبيس .

اقرأ فى العدد القادم والاعداد التالية

لهـــؤلاء

عمـــــر نجم	محمد العزونى
سعيد الكفراوى	عزت الطيرى

محمـــود الوردانى

قصة قصيرة

الحــاوى ..

خيرى عبد الجواد

ولأن الجوع (كافر) فقد مضغنا الطقم وكان حلو الطعم فأكلنا حتى نزفت احشاؤنا ديدانا زرقاء .

ولأن الفقر نعمة كما قال أولوا الأمر منا فقد حمدنا الله كثيرا وقبلنا أكفنا عرفانا .

ولأن المرض يذهب السيئات فقد طلبنا المزيد حتى نضمن الجنة .

ولأن الصبر مفتاح الفرج فقد صبرنا ورفعنا اكفنا بالدعاء عسى أن يستجيب الله فيأخذ كل منا مفتاحه بعد طول صبر .

ولأن حضارتنا تمتد فى أغوار الزمن سبعة آلاف عام فقــد جرينــا خلف الأهرامات وحملناها على اكتافنا فضحك العالم وهذا بالطبع جعلنا سعداء لاعجاب العالم بحضارتنا .

ونحن بالطبع نعرف قيمة حورس فقــد بعناه بجنيهات كثيرة .. وسكتت بطوننا .

(١)

وعندما دخل الحاوى قريتنا لأول مرة والتف حوله الناس قال لنا : استطيع ان اخرج لكم من البيضة بقرة (عشر) قلنا هـل تستطيع ان تخرج لنا خبزا فنحن جوعى .. قال : استطيع ان اجعلكم اغنياء .. فصفقنا له كثيرا وانتظرنا خروج البقرة من البيضة .. وانتظرنا ن تمتلىء بطوننا ولكننا نمنا ونحن صـفق وننتظر . وعنـدما صحونا نظـرنا الى اجسامنا واندهشنا فقد وجدنا اننا عرايا .. وبثى الحاوى .

(٢)

قلنا : اذا جاء هذا الحاوى مرة ثانية فلن نجعله يخرج من قريتنا حيا وسنأخذ البيضة علها تتمخض بقـرة وخبزا .. ولكن جاء الحـاوى يحمل عصا .. قال : استطيع تحويل التراب الى ذهب بهذه العصا .. تجمعنا حوله . قلنا : لنرى كيف تستطيع تحويل التراب ذهبا .. قال : فلتصفقوا لى كثيرا وتباركونتي وتصمتوا فأنا استطيع تحويل الترابذهبا .. قلنا:لنصمت فالصمت من ذهب وهذه حكمة بليغة نعرفها جيدا وصفقنا له وباركناه وقلنا نشترى بالذهب قصورا ونشـترى ملابس جـديدة .. تذكرنا اننا جوعى قلنا نشترى خبزا .. وانتظرنا ونحن ننظر فى التراب الذى سيكون ذهبا .. ولكنا نمنا وعندما صحونا نظر كل منا الى الآخر ولم نجد اذرعنا فقد اخذها الحاوى وهرب .

(٣)

ولأننا اصبحنا بلا اذرع فقـد اقسمنا اذا جاء الحـاوى ان نقطع ذراعيه وقدميه ايضا .. ولكن جاء الحاوى يحمل زجاجة .. قلنا : سوف نقتلك .. قال : لن تستطيعوا فأنا احمل لكم اكسير الحياة . قلنا : انت تضحك علينا .. قال : الا ترون هذه الزجاجة ؟ قلنـا بلى .. قال : ان ما بداخلها هو اكسير الحياة .. قلنا وما اكسير الحيـاة ؟ . قال : لن تموتوا ابدا .. ستكونون خالدين . قلنا : ولكننا جوعى .. قال : لن تحسوا بالجوع .. فتجمعنا حوله وصفقنا له وباركناه . وقلنا : لن نجوع بعد الآن ولن نمـوت .. سنكون خالدين .. وانتظرنا ان نجرع اكسير الحياة ولكنا نمنا وعندما صحونا اصبحنا بلا سيقان فقد اخذها الحاوى وهـرب ..

(٤)

قلنا اصبحنا عرايا .. فقدنا اذرعنا .. هرب الحاوى بسيقاننا .. ونحن جوعى .. ماذا تبقى لنا ؟ نظـرنا الى نفوسنا فوجـدنا ان عقولنا

ما زالت تعمل فى رؤوسنا .. نسى أن يأخذها الحلوى .. منذ . لن يجيء بعد اليوم لانه نسى عقولنا .. سوف يخاف أن نبطش به .

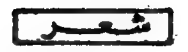
فى اليوم التالى جاء الحاوى يحمل آلة عجيبة بين يديه قال : انهـا سحرية .. قلنا : وما هى ؟. قال : يسـتطيع كل منكم أن يرى نفسـه فيها .. رأينا اناسـا يتحركون .. كانت الرؤوس منكسة .. وسـمعنا اناسا يتكلمون .. قلنا : انك حقا ساحر .. وكنـا نريد قتلك .. قال : ما جئت بهذ الهدية الا لانكم طيبون .. قلنا : نلندع له على حسن ظنـه بنا ونشكر الله على نعمته التى اختصنا بها دون القرى .. قلنا : ولكنا جوعى .. بطوننا خاوية .. امعاؤنا كانت تذوب .. قال : ستنسوا كل هذا الآن .. لن تحسوا بالجوع .. سيبنى كل منكم قصرا .. وستخرج بقرة من البيضة .. سيتحول التراب ذهبا . .فقط اجلسوا لتشاهدوا .. قلنا لنكن عبادا شاكرين فقـد أنعم الله علينا وعوض صبرنا خيرا بهـذا الرجل الصالح .

* * *

فى الصباح نظرنا فلم نجد الحاوى ونظرنا فلم نجد آلته السحرية .. عندئذ شعرنا أننا جوعى .. لاننا لم نكن قد نمنا بعد .

* * *





ريح الشمال

رجب الصاوى

طول النهار سهران
ميت وعارف كل حاجة
ميت سذاجه
والدنيا تستنظرنى من غير انتظار
والانهيار لا بد يسمعنى
لما الوطن بيغنى للموت البطىء
الدم بيصارع شراينى
وكانه داخل فى قزاز فخار
وان قلت مش نايم ..
الريح بتذبنى وتلاقى مغار
وكانها غربان مصديه
غربان بتوهب للبشر حريه
والضلمه تتحرك من الفوانيس
واموت غطيس ..
لكنى عارف كل حاجه .

* * *

اسـبانيا .. يا اسبانيا
يا رحلتين بيعدوا ف ثانيه
نيرودا بيموت من لحظه لتانيه
وأنا بلموت وياه
ومعذبانى الحيـاه
مع كل حلم بتكتر المعاناه
وبيهرب الضوء اللى باتمناه
قرص السما شبابيك بلا آخر
ضـاقت بأحزان البـواخر
اشـجار بتطرح خناجر
نيرودا بيسافر ..
وبيعرف السر اللى ف حزنها
مطر بينزل م السما دموى
مطـر هجى ..
وبيقطع الخط اللى بين الصرخه والآمال
كانه هيكل قصيدة .. موت اجيال
سنتين وانا بأحلم بتنهيده
وشرق غرب الريح بتحدفنى
ف شرق غرب التلال البعيدة
لسـه المسافات اللى بينك وبينى
مستنظره تبتسـدينى
توهبـــلى دينى
لسه بواقى الشمع ع المكتب
عناقيد شيطان يمتد بيها الزمن
انجيل باصحاحه الطويل
كانت خطيئة بريئة
والمستحيل ف جسمى يتخشب
كرسى الملوك بيخاف من المصطبة
ولســـه ما زال ..
نيرودا ف قرطبه ..
بيتعــذب .

قصة قصيرة

مروق

سهام بيومى

قال لى : كان لابد ان احاول .. ان انسى كل شىء ، عنـدما اعود بالذاكرة ارى أن ما حدث كان وشيكا منذ البداية .

كانت العربة تقطع الطريق الموازى للنهر ، وكانت الأضواء البعيدة تنعكس على صفحة المياه صانعة مع حركة الموج البطيئة مزيجا متداخلا من الالوان .

قال : كنت احبها ، وقتها لم اتصور ان ما حدث كان يمكن ان يحدث.

كان ذراعه ممتدا على مسند المقعد خلف كتفى . نظر الى اصابعى وهى تحيط بالحلقة الذهبية حول اصبع اليد الأخرى .

قال : نسينا ان نكتب اسمينا والتاريخ ، كنا متعجلين ونسينا أن نكتب اسمينا .

كانت العربة تسرع حينا .. وتبطىءحينا ، وكنت اود فى تلك اللحظة لو اغادرها . اسير بجوار النهر . اسير . اتوقف قليلا ، اسلم وجهى لتيار الهواء الرطب المتدافع .. اعاود السير .. اسرع الخطى .. اجرى .. اخلع حذائى واجرى .. انزع الايشارب .. انزع القلائد المحيطة بعنقى.. انزع ثيابى .. أجرى .. اجرى .

وكان يقول : انا احبك ، لا يمكن أن اكون قد احببتها رغم ما سببه ذلك لى . لا اخفى عليك .. عندما تعرفت خفت أن ينكر ما حدث .. لن يحدث ثانية .. اليس كذلك ، لن يحدث ابدا .. هاه ..

كان صوته يستحيل همسا خافتا وتلك التماوجات التى تشمل وجهه ويده تضغط على كتفى .

توقفت العربة .. نزلنا منها . سرنا صامتين . توقفنا أمام السور الحجرى النهر واطللنا على صفحة المياه .

قال : سنظل معا دائما .. دائما ، اليس كذلك .

معــا دائما .

طارق ايضا كان يقول لكنه رحل .

شارع الجامعة بامتداده . اشجار النخيل الباسقة على جانبيه .. العقلات الرتيبة لساعة الجامعة . حديقة الاورمان بخضرتها الكثيفة . الأسوار الحديدية لحديقة الحيوان . تمثال النهضة . النهر يقطع الطريق عند نهايته .. وطارق بجوارى .

قال : اننا سنرحل ، وقلت اننا سنبقى .. ولم يرى احدنا الآخــر منذ افترقنا .

كان بجوارى .. كان يقول دائما ، وقررنا أن نفترق .

اقترب منى . تناول يدى بين كفيه . لامست أصابعه الحلقة الذهبية حول أصبعى ، قال متمتما : اسمانا والتاريخ .

قصة قصيرة

الصمت

غادية شرارة

عينان محملقتان وباب موصد .. هذا ما اذكر من وجه امى .. لماذا لا تعطنى قرشا من الخمس قروش التى تركها لى ابى قبل سفره ؟ انا اعلم انه يفعل ذلك كل اسبوع .. حقا انا لا اراه اذ يأتى دائما بعد منتصف الليل .. بعد ان يكون قد غلبنى النعاس .. ويرحل دائما عند الفجر قبل استيقاظى ، وربما شعرت به مرة أو مرتين يقبلنى وانا نائمة انتظره ، ويصور لى استغراقى فى النوم انه سينتظر هذه المرة للصباح واتكاسل عن الانتباه ، ولكن عند استيقاظى أعلم انه قد رحل ولا ارى من آثاره سوى ملابسه المتسخة التى احضرها معه وهى على الحبل بعد ان قامت امى بغسلها وبعض حبات الفاكهة التى احضرها لى من سفره .. منذ متى وابى يسافر ؟ لا اذكر مثلما لا اذكر منذ متى ونحن فى هذا البيت الضيق المتسخ الطلاء الذى تدفع فيه امى خمسة جنيهات فى الشهر رغم انه لا يروق لها ولا يروق لى ايضا .. اذ أن رفاقى يقصون عنه حكايات غريبة ويقولون انه شيد على ارض مسكونة بالعفاريت وأن به عفاريت صغيرة تعشق اللعب مع الأطفال .. ورغم أن البيت يقع فى حارة ضيقة متكسرة البلاط .. الا أن زوار امى يحسدونها اذ وجدت مسكنا فى هذه الظروف التى ادت بمعظم المهجرين (كما كان يطلق علينا أصحاب البيت) أن يقطنوا خرابات او معسكرات أعدت لهم خصيصا .. كان ابى يسافر او بالأحرى كان مسافرا لا يستقر فى البيت وظننت انه لا يأتى الا لاحضار الفاكهة واعطائى القروش الخمسة .. وعندما أمعنت النظر الى عينى امى فى ذلك المساء ادركت أن ذلك الباب لم يعد موصدا وأن هنالك شيئا ما انتهك هذا الباب ادركت بعده ان هذا الرجل الذى ظللت أنصت الى خطواته وهو يقبلنى فى حلمى القصير والذى لم ادع النوم يسرقنى أو يتحايل على من اراه ، وانه كان يركب حنطورا (مثلما كانت امى تخبرنى عن ابى) توقف امام البيت وحتى عندما ارتميت عليه اقبله لم يكن أبى وعندما تشبثت بثوب أمى ذلك الثوب الذى لم يكن يمثل بالنسبة لى سوى وسيلة ما للاحتماء من البرد او الخوف عندما يداعبنى ذلك العفريت الصغير .. ادركت وللوهلة الاولى ان لون ثوب امى اسود وان ثوبها هذا انما وجد ليعتم ذلك البياض فى عينيها وليؤجل لى موعد انتظار ابى .

الخروج عن التابوت

د. سيد البحراوى

فى مقدمة مجموعة دواوينه التى اصدرتها الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٧٧ يقول صلاح جاهين : « عندما نشرت الطبعة الاولى لديوان (كلمة سلام) ظهر على غلافة بخط صغير تعبير (قصائد شعبية) ولكن منذ (عن القمر والطين) ظهرت عبارة (أشعار بالعامية المصرية) على كل دواوينه وعلى دواوين بقية الشعراء الذين اشتركوا بشكل او بآخر فى خصائص واحدة . فكلهم بدأوا بالفصحى ، وانطلقوا من العاطفة الوطنيـة واتسعت آفاقهم الى الادب العالمى ، وحملوا للفلكلور المصرى خاصة والعربى عامة نفس الاحترام ، واختاروا أن يكتبوا افكارهم فصحى بألفاظ عامية ، هذا هو اهم خصائصهم . » فى هذه الفترة يحدد صلاح جاهين .. بدقة وتركيز خصائص شعراء العامية المصرية المعاصرين ، كلهم بدأوا بالفصحى ، وانطلقوا من العاطفة الوطنيـة ، ثم اتسعت آفاقهم الى الادب العالمى ، فاختاروا أن يكتبوا أفكارا فصحى بألفاظ عامية ، وهذا هو اهم خصائصهم ، واخطرها فى نفس الوقت على فنهم وعلى خصوصيتهم وتميزهم .

فللعامية المصرية تراث طويل وممتد ومتميز بوضوح عن التراث الفصيح هو تراث طويل وممتد تاريخيا ، ومتميز بوضوح لانه ظل يحمل طوال تاريخه هموم الناس الحقيقية ويعبر عن آمالهم وآلامهم ، فى وقت انزوى فيه التراث الفصيح فى حنايا القصور وتحت اقدام الملوك والسلاطين . صحيح أنه منذ النهضة الحديثة تيقظت الفصحى من سباتها الطويل لتشارك الناس حياتهم ، ومع ذلك ظل شعرها ملازما للتصور او المادة سواء فى مرحلته الاحيائية او الرومانسية التى مازالت ممتدة فى واقعنا المعاصر بشكل واضح .

وصحيح ايضا أن بذور المدرسة الواقعية فى الشعر العربى الفصيح حاولت ان تشترك — على نحو اعمق — فى حياة البشر الحقيقيين والمظلومين ولكنها ظلت فى الواقع تدور فى اطار طبقة البرجوازية الصغيرة وتعبر عنها سواء بالسلب او بالايجاب ، ولم نر فى شعرائنا المعاصرين من حاول أن يصوغ — بعمق — حياة الكادحين من الفلاحين والعمال ، وظل المناضلون منهم يناضلون فى حدود ضيقة ، حدود واقعهم الطبقى وتطلعاتهم الطبقية وحين نهضت حركة شعر العامية متواصلة مع التراث العامى

---

* كتبت القصائد محل الدراسة فى الفترة ما بين عامى ٧٢/٧٦

الممتد عبر قرون ، والذى كان بيرم التونسى تجسيدا له وامتدادة حوله ،
ومستفيدة من انجازات الشعر العربى وخاصة حركة الشعر الحر ، حين نهضت هذه الحركة كان الامل فيها ان تحافظ على القسمة الاساسية التى ميزت التراث الذى استمدت عليه : خروجه من قلب الواقع وتجسيده لجوهره وتفصيلاته معا ، ولكن هاتحن نواجه برائد الحركة — فيما يرى معظم الذين تحدثوا عن القضية — يضع كاهم حقيقة من خصائصها — انها اختارت أن تكتب افكارا مثقفة بالفاظ عامية ، وكأن القضية لم تكن لديهم سوى البحث عن حل اسهل للتعبير وليست انطلاقا من موقف مختلف ومتميز من رؤية متميزة عن الرؤية التى كتب من خلالها شعراء الفصحى .

ولحسن الحظ ان هذه المقولة الجاهينية ليست صحيحة على اطلاقتها، فهناك من الشعراء الذين ذكرهم او لم يذكرهم ، من خرج من هذا الاطار ليكتب تجاربه العامية النابعة من أرض الواقع وفى حدود هذا الواقع ، بلغة عامية ايضا ملتزمة بروح لغة الواقع سواء فى تركيبها أو صورها او موسيقاها .

غير أن المقولة — مع ذلك — تظل صحيحة كظاهرة فى شعر العامية المصرية ، الذى مازال يجسد الانفصال الحادث بين من يكتبونه — كمثقفين — خرجوا من جذورهم الحقيقية وبين هذه الجذور ، ويبدو أن هذه الظاهرة ستحيا بيننا طويلا ، ستظل حتى يقضى عليها من يكتب من ابناء العامية الحقيقيين شعرا بالعامية يجسد تجارب العامة — الكادحين .

هذه الظاهرة ماثلة بوضوح فى شعراء العامية فى أجيالهم المختلفة حتى الجيل الاخير منهم .

ومحمد كشيك — واحد من شعراء هذا الجيل الأخير .
ورغم انه حاول ومازال يحاول بدأب — ان يجد التواصل الحقيقى بينه وبين البشر الذين يعبر عنهم ويلمل لهم — ورغم انه نجح فى احيان كثيرة فى ان يجد نقاطا لهذا التواصل ، الا انه يظل — شعره عامة — واقعا فى اطار الظاهرة السابق رصدها ، هو وجيله ، وربما ليس من المبالغة ان نقول ان هذه الظاهرة ليست خاصة بهذا الجيل، أو بحركة الشعر العامى ، ولكنها تتسع لتشمل كل مثقفى مصر وخاصة الذين لم يصلوا بعد الى أن يجدوا الطريق الصحيح لحركتهم ولتوظيف امكانياتهم الخصبة والثرية ، وهم كثيرون وظاهرة الانفصال بين الفكر المثقف واللغة العامية فى الشعر العامى تؤدى الى مجموعة من العوائق التى تحول دون انتظام الجدل بين عناصر القصيدة المختلفة .

العائق الاساسى هو التداخل بين الفصحى والعامية، فبينما انت تقرأ بالعامية وتسير فى سياقها وفى جوهرها تفاجئك كلمة فصيحة تخرجك تماما من هذا السياق وتعكر عليك الجو وتمنعك دون مواصلة التواصل مع القصيدة

مثاليا ونماذج هذا المالق منتشرة عند كل شعراء العامية الذين اعرفهم بلا استثناء ، فقط منهم من يحاول تطويع مثل هذهالكلمات حتى تبدو في عامية ، وبعضهم يحاول ان يقلل منها قدر الامكان ولكنها تظل موجودة ، معبرة عن بعد لا تحتمله الكلمات العامية ولا تعبر عنه كثر من اثار الثقافة المنعزلة .

والدعوة هنا ليست الى اقامة الحدود الفارقة الفاصلة بين الفصحى والعامية فهذا امر غير علمى ، لان التداخل بينهما — عبر الصراع — قائم ومعروف ، ولكن الدعوة دعوة الى اكتشاف اسرار العامية والغوص فى اعماقها ، والكشف عن جوهرها ، وهذا لا يتأتى الا باكتشاف الواقع ، والخوض فى اعماقه ، والكشف عن جوهره .

ومحمد كشيك شاعر تقدمى بلا شك يحب الحياة ويسعى لتغييرها الى ما هو افضل ، ولكن حول ما هو الافضل ، وحول السبيل الى تحقيق هذا الافضل يبدأ الحوار .

* * *

فى قصيدة من أوائل قصائده ، يحدد كشيك ما يحلم به ببساطة شديدة وبوضوح وفن :

باحلم

(باحلم بطفلة صغيرة بتضحك ....
وطفل سعيد ...
وايد حانية تطبطب .... ع الجراح بالايد ....
باحلم بزهرة بتبتسم للشمس ....
يوم العيد ....
باحلم ببيت ....
....له شباكين ع الشمس ....
... وجنينـــه
باحلم بورده ... بنديه ... وياسمينه ..
باحلم ... ماشوفشى فى عمرى وش حزين ...
... وعيون حزينه ..
باحلم بصاحب وفى ...
... وصديق لعمرى يبقى شط وميناء ..
باحلم لكل الناس ...
بحب يسعدهم ... ويجمعهم لبعض ...

بحلم فى يوم بالأرض ...
تمسح اساها ... فى كل صبح جديد ...
بحلم ... وباحلم ...
بحلم بطفلة صغيرة بتضحك
... وطفل سعيد ...)

وفى هذه القصيدة لا يعدو كشيك الحلم الانسانى البسيط بالجمال والحب والسعادة ، ليس له فقط ، ولكن أيضا لكل الناس .

وفى حدود هذا الحلم البسيط أخذ كشيك يغنى للحياة اغنيات بسيطة يغنى للصباح :

(الصبح جه ، صباح الخير ، طلع الصباح ، سكة الصبح ، بسمة الفجر) .

ولكن بقدر بساطة هذا الحلم وهذا الأمل البسيط من الحياة ، كان كشيك يسقط فى هوة الحزن العميق لأنه لا يرى حلمه هذا يتحقق فالاحلام الجميلة لا تتحقق هكذا بسهولة ويسر ، ومن هنا واكب هذا الحلم الانسانى الطيب والبسيط قصائد الحزن والضجر والملل والكآبة (يوم ميلادى) .

(وبلاقى نفسى مع مرور السنوات
عمرى صغير بصحيح ...
لكنى حزين جدا كالأموات
يابس كعيدان القش الناشفة ...
مذعور
كالقطة الخايفة
كل ما احس فى قلبى بنبض سعيد ...
القاه بيموت ...
كل ما بيورق غصن فى ايامى ......
اشوفه يضيع)

وفى هذه الفترة يكتب « حطام العمر » « وكل يوم » « وقطر الرحيل » وغيرها من القصائد .

غير أن كشيك لم يكن من الممكن أن يبقى فى اطار هذا الحلم البسيط الذى لا يتحقق فيصاب بالحزن والكآبة ، فخرج منه الى علم أوسع وعالم أوسع تحددت الى حد كبير معالمه وانحصرت أيضا الى حد كبير فى حدود « مصر » .

ولأن مصر فى هذه المرحلة « الستينات » كانت فى واقع كشيك السياسى والشعرى معا مصر معممة منداحة ، تشمل النيل والصحراء والخضرة والطبيعة بوجه علم ، وتشمل أيضا « الشعب » بفئاته الخمسة المعروفة فى تلك الفترة(*). فقد تغزت مصر هذه التى تشمل الظالم والمظلوم والتى يناضل كل شبر فيها وكل مواطن بلا حدود وبلا تميزات ضد العدو الاسرائيلى والاستعمارى ، تغزت مصر ، لتصبح علم .

كشيك الاساسى » بحكم المرحلة التاريخية التى عاشها جيله وبحكم تراث الشعر العامى وخاصة عند فؤاد حداد الذى يعجب به كشيك كل الاعجاب . وصار شعر كشيك كله (اغنية لمصر) وصار كشيك متوحدا مع مصر ، توحدا مثاليا ، لا يدرك عناصر الصراع فيها ، وكأنه أنتقل من مرحلة « الحلم البسيط » الى مرحلة « الحلم مصر » حاملا معه بعض سماتها البسيطة والتى تعيش الى حد ما — على السطح — يقول كشيك فى « على الربابة » ص ٢٨ من (اغنية مصر) .

يا مصر دانتى اللقمة والجلابية
وانتى العزيمة فى روحنا متعبية
وانتى الدرر فى قلوبنا متخبيه
وانتى اللى دايما عاقلة بنت اصول
عايقة وكريمه ... وحلوه ... متربية

* * *

حبك ملك عقلى وكل كيانى
نومى وقومى وغنوتى وصحيانى
اديمت حبك من زمان يا جميلة
ولا غيرك انتى فى شوء يكون اديمانى

ويقول فى قصيدة « اغنية لمصر » فى نفس الديوان : ص ٩٥
حبيتك : —

وجوه ضلوعى خطيتك
وبين الجفن والاحداق
وداريتك
وآما الشوق بيغلبنى
انبت فى عروق روحك
والم الهم فى جسمك
على همى
يدوب همى ما بين لحمك
وبين لحمى
ولغنى بروحى جواكى
ادور فيكى عن نفسى
الاقيكى
والقاكى

وفى هذه المرحلة يكتب كشيك عن « الشعب » ويكتب عن العمال وعن الفلاحين ، برؤية لا تختلف كثيرا عن تلك التى تجسد الفلاح على عيشته البسيطة المرتاحة ، ولكن سرعان ما تختلط هذه المرحلة بمرحلة اقرب الى ان تكون مرحلة الحلم الثورى ، وذلك حين يلتقى كشيك بالحركة الطلابية فى الجامعة ويشارك فيها بقصائده المنشورات المعلقة على الحوائط تطلق « زغاريد الدم » :

العرس والقنين ... صــفوف
والتــلامذه ... بالألوف ...
ملتوفين ... متجمعين ...
البنات ... ويا البنين !...
والبنين ويا .... البنات ....
العلم راضاه ... بنات ...
والهتاف ....يعلى ... الهتاف ....
العرس عليله التفاف ....
والصراخ والضرب قايم ....
والعضلم عشه ... ونحيفه ...
الكلاب والقنين صفوف ....
والتلامذة بالألوف ...
الطريق مسدود .... ملغم ....
والمسيرة .... سكة طالعة ...
الصريخ ... يهبط ... ويعلا ...
مصر تعلى ... مصر توطى ...
.... والتلامذة هناك ... محلوطه ....
بالبنادق ... والرصــاص ...
والمباحث ... والخلاص ....
الخناجر ... لسه ... غضه ...
بس عايشه فيها ... نبضـــه ...
نبضه عايشه ... لسه حره ...

* * *

البنــات حلــوا الشــعور ..
والدما ... غطت ... بحور ...
مصر ... غنت ...
... مصر قالت ...
مصر صحيت ... مصر فاتت ...
والســـنكى ....
جــوه تفتحت ....
جــوه تفتحت فى العروق ...
والعضلم عشـــه ... ونحيفه
والايدين .... بضه وضعيفه

* * *

شالوا فى العالى الرايات ...

البنادق طرقعت ...
والصراخ مالى الحارات ...
والشوارع فيهـا ناس ...
الام على الارض سقيل ...
شالوا عضم البنـات ...
دمهم سال ع المرايل ...
نشفوا دم الولاد ...
دم مصر على التراب ...
دم مصر على التراب ...

* * *

ويكتب « شهادة على شاهد الشهيد شهدى عطيـة الشـافعى » ، ويكتب « فوق الرصيف » ... الخ . انها مرحلـة من الالتزام والثـورية فى شعر كشيك غير انها حملت معها ايضـا وبسرعة ثنـائيته القـديمة الحلم والحزن ، كانهما وجهان لحياته فيكتب « الجنك والزلزال واشراقات » .

تحمل هذه المرحلة دعوة للتفاؤل ، ولكنها تعود الى الاحباط فى ظـل الملل والضجر ، والقرف المبرر احيانا وغير المبرر فى احيان اخرى من المثقفين ومن كلامهم الكثير والفارغ والذى لا يقدم له ما ظل يبحث عنه وما وجـده فى فترته الجامعية ، ثم افتقده بعد خروجه منها واقعا فى دائرة من الضبابية قصيرة النظر لا ترى الا المباشر والظاهر .

الشمس طلت نص اطلالة
وغمضت تانى
هبت رياح امشير على ودانى
والى الخـريف
ولا عدى هذا العام علينا الصيف
وادى الربيع ..
.. قدامنا عدى وفات
ولا اخضرت الشجرات
ولا طل عود اخضر ... يشق نبات
لا احمرت الوجنات
لا نبضت الحلمات
ولا نهد شق قميص ... وطل وبان
ولا قبله تهتك حاجز الكتمان
وادى الصبايا خيوطها معقوده
لا القامة مفروده
ولا حتى طعم الضحك له معنى
والفتارة فوق الارض ... مكدودة ... الخ

انا اتوهم ان رؤية محمد كشيك مختزال واثقة فى اسار هذه الضبابية الى حد كبير ، وان كانت — فى قصائد هذه المجموعة — تسعى جاهدة الى الخروج من تابوت الضباب والعتمة كما سنرى .

وتصورى أن السر فى ذلك راجع الى ما سبق من تطور المفهوم الشامل للحياة وللعالم ، عالمه هو على الاقل والذى يظل عالما غامضا ، عالما لا يدخل الى أعماق الواقع كما ينبغى لكى يكتشف قوانينه وتعقده ، ثم خط سيره التاريخى ، بنظرة شمولية . على الاقل بالنسبة للشعر . ولو اعتمدنا على قصائده التى يحاول فيها ان يحدد فهمه للشعر ووظيفته ، لبدا لنا هذا الأمر بوضوح .

فى قصيدة له بعنوان « الشعر » يقول :

الشعر رعشة روح ... فى اجساد البشر
الشعر رنة وتر
الشعر رخة مطر
الشعر وشوشة النسيم الصبح
الشعر ورقة غصن فى فروع الشجر
الشعر روح تسرى فى دفء الطين
وجلمود الحجر
الشعر جمرة نار ونور
الشعر بحر عميق وبر
الشعر صوت الشعب فى وقت الخطر
الشعر غنوة السلام
الشعر نار الحرب لما تستعر
الشعر برد وصيف وحر
الشعر خير
الشعر شر
... ...
الشعر منظر الحياة ...
مطبوعة فى الوجدان صور

وفى هذه القصيدة تختلط المفاهيم حول الشعر غير أن الأساس فيه هو الوظيفة التعبيرية الرومانسية للشعر وان اخذت شعارات متعددة . وفى نفس الوقت تقريبا يهاجم كشيك الشعراء الرومانسيين .

الشاعر اللى كان
مين دا اللى كان بيغنى ... كان يليا كان
عن روعة الانجم
السهد طالع يشوى ... الاقران

مين دا اللى كا ياما ... كان
شاعر رهيف الحس والوجدان
بيغنى القمره
بيغنى الشجره
ونسى فى يوم ... ان فى مكان ... انسان
بيفتت الصخرة
بيعانى م الصخره
نايم كدود الارض فى الاجران
مع انه هو اللى بانى
.. كل المبانى وشيد البنيان

ويعود فى قصيدة « يا شعر » ص ٥٠ من (اغنيـة لمصر) ليخـاطب الشـعر .

يا شعر ياشراعى
يا عضمى ونخاعى
يا ايدى يافاسى
يا نبض لحساسى
ياهم ليل وصباح
علمتنى الاطماح
والقلب نازف دم

* * *

ياشعر ياشادى
ياغنوتى وزادى
يانور ضيا عينى
ياملتى ودينى
على فين توديني
ماتى ولا اهتم

* * *

ياشعر ياسـلاحى
ياسيفى ورماحى
يابرز لكفاحى
وقت العرق والدم
ياشعر ياكلمة
يا حلوه يا مسالمه

* * *

يا رصاصه يا طلقه
ياقنبلة ... حارقه
تهدم جدار الظلم
ياشـعر

ان الشعر عند كشيك غير محدد الوظيفة ، وقد يرجع هـذا الى الحلم المثالى الذى يتمنى كشيك ان يحققه بالشعر ، بحيث يصبح سـلاحا يحقق به حلمه فى القضاءعلى الظلم ، ولكن لان الشعر ليس سلاحا واضحا وبهذه البساطة ـ فانه يرى :

الشعرا كتروا فى البلد
بقى عندنا منهم خزين
يكفى سـنين
وانا قصدى ـ يعنى ـ بدال ما يلحقهم
عفـن
والشعر يبقى بلا تمن
لاجل المحافظة ـ اقترح ـ
الشعراء يتعبوا فى شون

فى قصائد (الجسر) يحاول كشيك ان يتجاوز كثـيرا من سلبيات المراحل السابقة والسريعة ، يحاول ان يخرج من التابوت .

ومن الطبيعى ان ثمة عناصر تظل ثابتة ويدخل بعضها فى حيز التجاوز وتاتى مشاكل جديدة تواكب المرحلة الجديدة .

لم يزل عالم كشيك محدودا فى اطار « مصر » . ولكن مصر الآن لم تعد مصر الطبيعة والمتوحدة واللاطبقية اصبح واضحا عند كشيك الآن ان ثمة ظالم ومظلوم ، صحيح ان كشيك يحاول ان يجعل الظـالم غير مصرى فيجعله باشـا :

والباشا ع التكاية مستنى ...
الباشا مستنى ... مد عيونه الجوع
يبيض الحم الطرى ...
والتى الصبية الجميلة ...

ولكن السمات التى يتصف بها هذا الباشـا والمواصـفات التى تغلف عملية « الاغتصاب » تردنا الى انه باشا مصرى ايضا .

كشيك بدا اذن ـ فى شـعره ـ يدرك الصراع القـائم على ارض الواقع المصرى، ولكن ادراك هذا الصراع مازال ميكانيكيا .. مازال كشيك واقعا فى منطقة الابيض والاسود . صحيح انهما اصبحا فى قصيدة واحـدة ولكنهما مازالا قائمين منفصلين . كذلك لم يعـد كشيك متوحدا مع مصر اصبحت مصر الآن متعددة متميزة مستقلة عنه ، صحيح انه مزالت تربطه علاقة عاطفية ، ولكنها العلاقة التى تربط اى مواطن بموطنه فهى :

.... مهما كان ابنــا
.... دى برضـه من دمنا
.... دبلتها اسمه حاططها فى صباعى

وبالاضافة الى أن محتوى كلمة « مصر » قد تغير عند كشـيك ، لم تعد « مصر » فى قصائده مباشرة واضحة ، اصبحت مجسدة اصبحت مرمزة، وصارت اشياء كثيرة رموزا لها وصارت هى ايضا رمزا لاشــياء كثـيرة .
والملمح الأخير ــ القائم على أساس الانجازات التى سبقته ــ ملمح اساسى وهام باعتبارنا نتعامل مع الشـعر اساسا ، وهو فى النهاية تجسـيد وترميز وليس مباشرة ودعائية .

ولو اننا حاولنا أن ندرك انجاز كشيك الحـالى من خـلال قصـائد (الجسر) الستة لما جاز لنا اعتبارها ستة ، فقط يمكن أن نعتبرها اربعـة قصائد : تحت الفانوس ــ الحلم ــ العشش ــ ثم القصائد الثلاثة الأخيرة (من اسرار الرمل ــ الاغتصاب فى الضى والجسر) كلها قصيدة واحدة يمكن تسميتها فعلا « دفن الحى » ــ كتسمية غير شعرية معتمـدة على التراث الشعبى ايضا .

فى « تحت الفانوس » تتجسـد ــ كاملة ــ ملامح عالم كشـيك القديم ، ولكنها (ملموسة) ــ ومصوغة بطريقة مختلفة ، تعطى اشارة ملموسـة الى تغير حقيقى فى هذا العالم .

هنا الحلم والحزن ، ولكنهما معا كما هى فى الحياة ، ولم يعد ثمة حلم مطلق وحيد الجانب ولا حزن مطلق آحادى النظرة .

ومن عمود لعمود
ابضغ رغيف الغربة ... والاحزان
واشم ريحة الحب فى الاركان
ورباء كل شيئى اقدر ... اشوف واسمع
اللين بيتعانقوا
واللين بيتخانقوا
واللين بياخدوا بعض بالاحضان
وانا فى الطريق .. خطوة قدم تايه
تقطع طريق الحلم ... والاحزان

وهنا ايضا مصر ، ولكنها اصبحت متعـددة المحتـوى ومتمـيزة عن الشاعر ، لا اقول منفصلة ولكنها تعيش معه ويعيش معها :

وانا من زمان
حبك صليب علقته فوق قلبى
ووهبت لك من عمرى ماعدى .
ونذرت لك
ما تبقى من ايام

وهنا ايضا ــ كملمح اساسى ــ طفولة كشيك المجوزة ، ولكنها ليست دائمة حزينة :

اول ماشفتك شوء قديم انزاح
وشوء جديد شقشق
حسيت بعمرى بيتفلت منى
وحياتى شجرة جديدة .. بتورق

وهى طفولة مجوزة ولكنها أصبحت تحمل سمات الطفولة والنضج معا فيها البكارة ، وفيها التدم :

والدنيا قسه كلها ابيارح
وانا طفل عمره عجوز
ضربت جدوره فى تربة الاحزان

هذا التغير فى عالم كشيك يبدو بوضوح فى بناء القصيدة بشكل عام . للمرة الأولى ــ تقريبا ــ نلمح فى قصيدة له بناءا متكاملا او شبه متكامل لا يعتمد فقط على الموسيقى ، بمعنى انني اتصور ان كشيك يدرك العالم ادراكا جماليا ويدرك جزئياته بالصورة ، ثم يلم شمث هذه الصور فى بناء ــ كان بالأساس ــ بناءا موسيقيا ، كانت الموسيقى عند كشيك هى سر التداعيات التى يمكن أن تؤدى الى وجود صور متنافرة او خارجة من السياق ، أو بمعنى اوسع هادمة للبناء .

هنا لم يعد البناء فقط موسيقيا ولكنه أصبح بناءا شبه متكامل ، بمعنى أن ثمة خيطا يربط اجزاء القصيدة كلها ، رغم أن هذا الخيط مازال قائما على التداعى للشاعر ، ومازالت الموسيقى تجذبه الى بعض التداعيات لاتمام الدائرة الموسيقية فقط لا أكثر ، كما فى بداية القصيدة ، حيث أن الصورة كانت قد انتهت عند : واتنين بيتخانقوا .

ولكن الدائرة الموسيقية لم تكتمل من هنا كرر كشيك ما سبق قوله فقال :

واتنين بياخدم بعض بالاحضان

بلا اضافة حقيقية للصورة . ان كشيك حساس بموسيقى القصيدة احساسا قويا .. ومن هنا نجده حريصا على ظاهرة ايقاعية تساعده كثيرا

على ثانية مراده .. هى ظاهرة قطع الجمل بعدد من النقاط ، رغبة فى التوقف القصير حرصا على ملأ الجو بلفظة معينة او معنى معين أمام نظر القارىء أو سمع السامع ، ولكن هذا الاحساس القوى بالموسيقى يتغلب احيانا وخاصة فى الأشعار السابقة على بقية عناصر القصيده . نلمح تغيرا واضحا — أيضا — فى طبيعة الصورة بناء ووظيفة مع هذه القصيدة فبالاضافة الى أن عناصر بناء الصورة لم تعد — بالضرورة — متجانسة بل يمكن أن تكون متنافرة أو متضادة لم تعد تؤدى معنى واحدا مباشرا او واضحا ، ولكنها اصبحت مكثفة ومحملة بعديد من المعانى والايحاءات فى الصورة الأخيرة التى تعتبر تجميعا وتكثيفا لأبعاد القصيدة يقول كشيك :

بالليـــل
تحت الفانوس ... الساهم السهران
اســمع والشــوفة
ورا كل شيش
اتنين بيتعانقوا
واتنين بيتخانقوا
والدنا لسه كانها امبارح
وانا طفل عمره عجــوز
ضربت جدوره فى تربة الاحزان

هنا يتداخل العراك والعناق مع البكارة والحزن ، عناصر متباعدة او متضادة تتصارع لتؤدى فى النهاية الى الاحساس المكثف والحقيقى بقانون الحياة .. .. قانون الصراع ، بأبعاده المختلفة وبمظاهره المختلفة .

بقيت المشكلة الاساسية فى هــذه القصيدة ، وفى كل قصائد المجمــوعة : مشكلة البنــاء ، أقول ان محاولات كشيك فى هذه المجموعة تتميز بأنه يحاول أن يقيم لها بناءا، ومشكلة كشيك ان قصائده لا تجسد تجارب متكاملة دائما، ولكنها تجسد تداعيات تدور حول محور واحد واساسى وما تفعله : أن تضيئه اكثر وتوضحه اكثر وتعدد ابعاده المختلفة اكثر واحيانا تكثفه . من هنــا تبقى قصائد كشيك دائرية ذات محور واحد ، وتبقى ما دامت تدور حول محور واحد ، غير نامية وغير درامية ، وتبقى قصائد ذاتية ، كما

تبقى قصـــائده ـــ لذلك ـــ دائرية الزمن : تثبت اللحظـــة الزمنية مادامت تثبت اللحظة النفســـية ـــ تصنعها ونصنعها ولا نسمح لها بالحركة أو النمو .

هذه المشكلة ـــ نبعت مع المرحلة الحالية لكشيك ، وهي ماثلة في قصائد هذه المجموعة الستة . أما ما قبل ذلك فلا أستطيع القول بأنه كان ثمة بناء في قصائده ، ومن هنا يمكن اعتبار هـــذه المشكلة تحـديا حقيقيا للشاعر ، عليه أن يقبله وان يتجاوزه.

والقصائد الثـلاثة الأخـــيرة قد تمثلت فيها هـــذه المشكلة ، ولكن القصائد الثـلاثة لا يمـكن أن تنفصـــل حـتى وإن كتبهـــا الشــــاعر منفصـــلة ومســـتقلة ومتحـــددة النهـايات بالـــذات وهـــذه النهـــايات بالذات ، هي التي تجعلنا نشعر بعدم امكانية فصـــل القصـــائد الثلاثة عن بعضها . لقد سبق القول بأن كشيك يدرك العالم عبر الصـور ، ثم يلمهـــا في بناء موسـيقى ، وثمة صورة اساسية تنتهي بها القصـــائد الثلاثة وهي صـورة الدفن غـــير الكامل ، ولذا سمينا القصـــائد الثـــلاثة ... ... (دفن الحي) .

القصيدة الأولى (من أسرار الرمل) تنتهي :

والشمس لمـــا استشهدت .. في الليل
الصـــبح ما ذكرهاش
ماتت
والرمل حتى الآن ... مالقيهاش
ولســـه باقي الوجـــه
من تحت الرمال بيطل
مع انه ميت ... جليل !!
مع انه ميت ... جميل !!
والمــوت ما غــيرهاش

* * *

والقصيدة الثانية (الاغتصاب في الضي) تنتهي :

البنت مضروبة في ننى العـــين
البنت مرميـــة في عكار الطين
متكتفة الدارعـــين ...
... ومكتبه ...

ولا عادش باين منها غير الشعر ...
... والباقي تحت الطين ...

* * *

أما (الجسر) فتنتهي بالشاهد :
الرمل كان ضيع حروف ... اسمك
لكني ما جهلتك
كانت بقايا طرف ... جلابيتك
متعلقة ... على حافة الشاهد
وريحه من طينتك
بتزيد عليا .. العسل
دخلت جوه الرمل ...
وحضنت باقي العضم بالساعد
ونمت في حضنك
مين دا اللي راح يقدر يصدق فيكي موت

* * *

ان النهايات الثلاثة تعتبر صورة واحدة تسعى الى الاكتمال والتجسد (في القصيدتين الأوليين) وتتجسد تماما في (الشاهد) .

هذه الصورة هي التي جعلتنا ننظر الى القصائد الثلاثة باعتبارها قصيدة واحدة أنها تشترك في عالم واحد وتجسد تجربة واحدة متكاملة ، ينمو فيها الزمن ويتصاعد وتنمو فيها الحركة الدرامية بين البداية (من أسرار الرمل) والصراع (والاغتصاب) والنهاية المأساوية الجليلة في (الشاهد) . في البداية يرصد الشاعر – بتداعياته – مسرح المأساة بعمق وحساسية والملم – وفي نهاية هذه البداية تمهيد للحدث حتى لا يبدو مفاجئا أو غير متوقع أو ميلودراميا .. في الصراع تبدأ عملية الاغتصاب في الضي الباشا يغتصب الفتاة مسلوبة القوة (والراغبة أحيانا) وأهل الفتاة واقفون.. مع قلة الحيلة . وللكورس ! أن يتدخل أحيانا بالتعليق أو بالندب في غناء حزين .. حزين :

لمي الفروع يا شجرة .. غطيها ..
دي مهما كان لينا
لمي الهدوم يا نخلة ليها
دي يرخصه من دمنا

حاسبوا عليهـا
عريقه وشايلها على دراعى
داروا عليها من عيون الناس
دبلتها لسه حاططها فى صباعى
طاطى غصونك ... يا شجر وابكى
طاطى غصونك يالون يا حزين

* * *

اذن لقد وقعت المأساة وصارت الرمز تحت الطين :
ولا عادش بايين منها غير الشعر
فقط بقى المشهد الأخير مشهد « الدفنة » بكل ما يحمله — فى تراثنا الشعبى من ايحاءات الندب والصراخ والعويل ، ولكن الشاعر حريص على أن يرصد بعمق وهدوء مظاهر هـذا المشهد الأخـير ، وهو يرصد مجسدا ما يجتاح الكائنات من هول هذا المنظر :
صرخ التراب مبهـوت ...
والقبر كان هايب — لأول مرة — رعب الموت

* * *

النعش كان بيميل فى جوف الأرض
اتنقل الجسر القديم .. ع الميه
... وانزاحت سحابة ...

واخيرا يأتى الشاهد ، بجلال شديد ومن شديد ايضا ، ليعكس كل ما يعانيه الفنان دون مليودرامية ، ودون اثارة ... فقط بصورة رائعة بل اروع صور كشيك على الاطلاق فى هذه الصورة (فى ســعيها للاكتمال أو اكتمالها) نبتعد كثيرا من عالم كشيك القديم .. نبتعـد عن آحادية المنظر — نبتعد عن التشاؤم والحزن أو عن الأمل غير المبرر والساذج ، وندخل فى عالم يجسد الصراع ، ويدرك انه قانون الحياة ، وأن الميلاد لا يأتى فجأة ، وانما يمكن أن يتخلق من حشايا الموت .. وخاصة اذا كان الموت جليلا على هذا النحو .



إنتماء

مصطفى حجاب

اشعة الشمس احتلت الشارع احتلالا حارقا ، دون السماح لظل ولو ضئيل ان يسقط من هذه البيوت الواطئة التى تميز ضاحية « بورفؤاد » سيارات الأجرة والاتوبيس افرغن الشارع من المارة ،مساحة طولية ممتدة فراغا صعبا لا يكسر حدتها هذه سوى بنية حافية تتقافز فوق سخونة اسفلت الشارع وسلة الخضار تتارجح بذراعها القصيرة ، وقطة على الطوار تموء وتخمش وجه باب احد البيوت ما أن فتحته طفلة غاضبة حتى غابت القطة فى عمق ظل البيت ، وابتسمت الطفلة .

أما هو فيمشي رافعا الجريدة فوق رأسه ، سافر وعاد بعد عامين . أوحشته مدينته « بورسعيد » . عادها بالامس فى عتمة الفجر ، ينزلها اليوم ليذوب فى تفاصيلها ، يوسع الخطى نحو المرسى،يقف مع المنتظرين بهذا الجانب الاسيوى لتأتيهم المعدية تنقلهم الى النقطة المقابلة على الساحل الأفريقى ، يسابق الركاب ، يشق المشى ، يحتل المقدمة ليستقبل مدينته بطول جبهة ممكنة ، نزلها يمشي : يحتل قاعدتها شريطا من الواجهات الزجاجية تمتد بلا نهاية ، فوق هذا السطح اللامع ترتد اليه صورته بشكل مرفوض ، الواجهات الزجاجية اينما ولى وجهه .

الجو مشبع بالرطوبة وعادم السيارات ، وفى تقاطع شارعى « محمد على » و « سعد زغلول » سيارة خاصة تدهم طفلا ، يخرج صاحبها الى الناس غير ممتقع الوجه ، الطفل فى دمه ، وحلقة من الناس ليس فى عيونهم علامة حزن .

الشوارع يملأها الغرباء ، الا انه لمح وجهـا مألوفا لا يذكر اسـم صاحبه يقبل عليه ويصافحه :

ــ اين انت .. اين كنت يارجل ؟

ــ مسافر .. كنت « بالعراق » .. كيف احوالك انت ؟

ــ لى بوتيك بشارع التجارى .. كل الاصدقاء يأتون الى .. الدنيا حر .. تعال اشرب « سفن أب » ..

وجذبه من يده الى اقرب ثلاجة مرطبات ، لكنه ترك يده فجأة ليستوقف سيارة اجرة ، اختفى بداخلها وصاح :

ــ انا بانتظارك .. بوتيك « اوهلو » .

اختفت السيارة وهو مازال بمكانه . هذه ليست بورسعيد ..تركها مدينة وعادها سوقا ، اداز ظهـره ، يشـده الحنين الى شـارعهم القديم .. هنـاك يعود طفـلا ، ويرى بورسـعيد بعينى أولى سـنى عمره ، وصل الى المكان ، راح وجاء فى الشارع أكثر من مرة .. قد يكون هو الشارع او لا يكون ، احس بالعطش .

اوغل حتى الضواحى ، فجأة تذكر صديقه « احمد طلعت » . بيته ليس بعيدا من هنا ، صعد سلم احد البنايات الى الدور الثالث ليجد باب الشقة مفتوحا على مصراعيه : يتصدر المكان مكتبا تجلس اليه فتاة ذات اصباغ ، حولها أناس لا يعرفهم غارقين فى كراسى عميقة من الجلد ، نسى أن يبادرهم السلام ، رجع صامتا بظهره ليقرأ اللوحة النحاسية على الباب « احمد طلعت .. استيراد وتصدير » فى غاية الارهاق ينزل السلم .

يقصد الحديقة العامة .. تلك التى تظل اشجارها هناك ، اجلسـه التعب فوق اول كرسى من الباب : نصفه تحطه الشمس والمساحة الباقية تظلها اغصان شجرة ، تلفت حواليه ، لا احد فى الحديقة فى هذه السـاعة ، قبالته مباشرة مقعد مسطبه متهدم ، بعد دقائق دخلـت امراة ، جلسـت بجانبه فى النصـف الظليل من الكرسى ، وجهها فى الثلاثين ومندى مثل وجهه بالعرق ، وقبل أن تخرج منديلها دخل رجل طويل ، اقترب، احاط المكان بنظره وتخير الجلوس فوق الكرسى المتهدم ، وبذلك وقعت المراة فى مجال رؤيته مباشرة ، ثم بدأ الرجل الطويل يأتى باشـارات وهى تحاول أن تتجاهلها ، مالت زاوية الشمس ، تقلص الظل وتحركت المراة ناحية جارها. تحرك هو حتى نهاية الكرسى ، والاشارات مازالت مستمرة ، تمضى هى فى التجاهل ، تزيد اشاراته سفورا ، أخرج من جيبه سلسلة مفاتيح يلفها فى

الهواء حول سيابته ، نهض خارجا لكنه استدار وأشار للمرأة في محاولة اخيرة ، وأسرع من خطواته الى الشارع ، يسألها هو :

ـ هل تعرفين هذا الرجل ؟

ـ نعم ويعرفني .

زاد ميل الشمس .. اتسعت مساحة اشعة الشمس فوق الكرسي، تحركت المرأة ناحية جارها اكثر، لم يستطع هو ان يتزحزح اكثر ، تلاصقا، قال لها في اذنها مباشرة :

ـ هل تتزوجينني ؟

ـ ماذا ؟!



قصة قصيرة

حكاية قرد..

صلاح شفيع

يحبون الغيرة فيه والنخوة ، يخوض بهم معارك لاسباب صغيرة تتعلق بالكرامة ولا يتبرمون ، فنخوته جعلتهم أحرارا ، ونخوته رمتهم الى القتال ، ولا يستطيعون ان يعترضوا على حريتهم .. لازمه مهرج .. يضحك الملك منه .. كان قردا ماسخا .. ترهبه الناس وتكرهه ، بينما يهابون سيده ويحبونه .. يخافون الضعف فيه — ان امتلك السلطة .. حتما يستخدمها لينفى ضعفه ، بينما القوى ليس بحاجة لنفى ضعف ليس به ...

القرد يثبت اقدامه .. يقنع امرائه ان تغرى الملك ، لو فعلت لاستطاع أن يدمر الملك ، فلا سيادة لخائن .

قال لها : احبلى منه بولى عهد — نحكم باسمه ..

رفض الملك . لا يستطيع أن يكون قردا . اشفق على مساعدة من زوجة خائنة ، اشتعلت النار فى قلب المهرج .. لقد صفعه .. فقد شرفه فى لا شىء .. كان يريد ان يرضى عنه سيده حتى يوطد نفوذه ، أن يمسك عليه ذلة — فيثبت على انقاضه اقدامه ..

رقص الرعب فى قلبه . .قد سقط من نظره .. سيركله تربيطا .. اعداء كثيرون للبلد .. يرون البلد قوية فى قائدها .. لو قتلوه — احتلوا البلد . اتصل بهم .. سيقتله لهم ، .. ويكون رجلهم فى الحكم بعده .. وافقوا . كمين هاتل ..مات الملك غيلة .. ثم بكى العبد امام الرعية.. لم تكن دموع حزن ، بل كان يغتسل من الرق .

سيدخل العرين ، سيصبح اسدا .. اقسم ان ينتقم لقائدهم ، .. أيام قليلة واعدم كل قادة البلد بحجة تقصيرهم فى نجدة الزعيم ..

والناس تصفق ..

شعر

حكاية فرع الرمان

خالد عبد المنعم

— ١ —

حادى بادى .. شالوا وحطوا كله على ادى
شجرة كبيرة وفيها فروع
واحنا اولادها .. ثمر رمان
شالها معدى .. قالك اهدى
وقال حادى بادى كرنب زبادى
شالوا حاطوا .. اختار هيادى
مد ايديه على اجمل فرع
رج الشجره بحالها .. وتبت
الرمان اتحول جمر
مد الفرع بصوته ــ ينادى
كل فروع الشجرة انتبهت
م النحيادى .. وم النحيادى
وسع ــ حاق .. نقطع ايدك
كش .. وهم .. وجاب الحيله
قول هيلا بيلا .. شدوا الفرع
اتمزق الفرع لكن فيه حيله

- ٢ -

حبات رمان الفرع انفجرت

ثورة ودم ف كل مكان

حادى بلدى .. دبحوا اولادى

هو البادى .. واحنا النار

احنا النار بتزيد ما بتطفى

ايدى فى ايدك كتفك كتفى

نطفى النار — نمحى العار

بالمنشار .. نقطع ناب المارد منقه

نقطع عرقه .. ينزل دمه

نجعل منه مشانق حره

نخنق بيها اصحابه وعيلته .. كل عشيرته

نزرع دارنا .. نلم ثمارنا

يصلب فرع الرمان عوده

يقولنا عودوا — نشد رحالنا

يرجع فرط الرمان تانى

يكن فى فرعه

يرجع فرع الرمان سالم .. زى ما كان



قصة قصيرة

الليلة .. الليلة

رضا عطية

ناولني الضابط تصريح النيابة بأداء الامتحان ، وأجلسني في الكرسي الخلفي للعربة الصغيرة ، وهو بجوار السائق جلس ، متكئا على ظهر الكرسي مواجهني ، حفز التقسمات ، يكرر عبارات عن أهمية المحافظة على قيم الشعب العريقة من الأفكار المستوردة ، وحماية الدولة من العبث ، وأن الجهلاء فقط الذين لا يعدونه عملا وطنيا ، وأنا مشدود عبر النافذة لوجوه العابرات يابسات العود بجلاليب حائلة السواد وعيون برحة يتعلقهن الصغار قرب بائع بطاطا أو غـزل البنات على وجـه أمي يسطعني من بينهن ، قلت لنفسي سيأذن الأساتذة بامتحاني مبكرا في غير موعدي ، فتفيض ساعات ، ثم أرجو الضابط فيعرج معي الى بيت أمي، أراها ، أتدفأ بحضرتها ، وقد تبعث رؤيتهـا العافية في لسـانها الذي تأبى الكلام من ليلة دهمـوا بيتنا وسـبوها ، وقال كبيرهم انه ليس كل البيوت التي لها حرمه ، ما أن أراها سأضبط مشـاعري كالرجال الذين يتزلزون داخلهم ويصمدون الهدوء فلا آمن غيبوبتها المعاودتها حين يشتعل في أغوار عينيها الحزن بالفرح . سأتكيء جوارها على الحصيرة ، وأهزر بشعري الطليق . وأقول لها انني بعد أيام أكون طبيبا ، وعليها انتقاء بنت حلال من اللاتي تعرفهن . ستحمس ربما في قولي ، وترمشفتيها وتقول أنها تعرفني جيدا ، ثم تختبرني بعد أوصاف (صفاء) وملاحتها ، ثم تردف

بعد خيبة رجاء انه ليس لى فى طيب قسمه ، سأطلب شايا وكوب عصير لنجندى ، وللضابط ما يفضله ؛ طيب القلب الذى حقن مشاعرى من ثقل ليل ضائقة كلباه وجدر غطه ، كلما قلق سيادته اثر فيه ضعف الرجال اذ تذكر امهاتهم . وسوف يلين اذ تعطف عليه بالعيش والملح وتدعوه (يا بنى) . سارى ابنة أختى التى خلفوها فى غيبتى، يقولون جميلة اسموها (سهاد) .. ما احلاه اسم واعابث اختى الصغيرة بشدها من الضفيرة، فتصرف وجهها عنى جهمه وتزجرنى كالكبيرات .. عيب ، حينئذ سأمسك بها عنوة ، وأعض صدغيها فتعود صغيرة تضحك وتفلت هاربة وتجيد على امى رغبتها فى تسقيف المنور ، فيصير غرفة مستقلة للبنت التى — على ظنها — كبرت فتقول لها لازالت صغيرة ، وحين تكبر يفرجها ربنا فتزم ما بين عينيها وتشيح اننى خائب ولا افهم حاجة فى الدنيا . وأن تأخرنا سيقول (سيادته) للمأمور أن الامتحان انتهى تواً ، وسيصدقه ، ومبلغ السوء ان يعابثه بكلمة او بهمزة هونا لمظنة أخرى ينسى كلاهما الأمر كله فى التو .

بعد الامتحان درجته الحديث حديث الأمهات ووحشتهن ، وانتقى الضابط مومئا ، فسست القصد وقد لحظته تشغف بالكلام ، منصتا رخو الملامح ، مدهوش العيون ، مركوزا بذقنه على حافة ظهر الكرسى مادا براسه كله قبالتى، ثم اسبل عينيه شبه يقظ ، معتصرا السيجارة فى التذاذ ودعه ، ساعة ونصف واناا اسح بالكلام واظنه موشكا بما أريد ، ساعة ونصف اعانى فيهما دخلنا ، حتى بانت البوابة الكبيرة ، ودبش السور المتراص تعتليه أكشاك الحراسة ، فتح الباب الصغير الذى هو مساحة من البوابة ، تيبست تاملت ، خبطت أكف الدباشك محييه ، فك قيدى ، تولجت مدخل العنبر ، أخط على الرمل بقدمى ، مستثقلا بدنى لتفجانى الكبارى والسلالم الحديدية والطرقات الوسخة غاصة صاخبة صخب السجن فى هذه الساعة من الصباح ، والمساجين يهرولون مبللى الملابس حاملين اوعية المطبخ والمقشات ودلاء الماء والسجانة خلفهم يستحثونهم السرعة بالخبط على مؤخراتهم وسب أمهاتهم — عدت الى الفناء وتمددت على الرمل ، موحشا من جيئة الليل ، ومنتويا ان ارى امى الليلة .. فى المنام .. الليلة .

قصة قصيرة

حالة

مجدى فرج

ــ تقدمت بطلب منذ أسبوعين .

ــ سنرد عليك بعد أسبوعين .

الموظف سامى عبد الحميد يتحرك مثل الزمن « حركة خاطفة وميكانيكية ، لا يحتمل الذهاب الى عمله متأخرا ، فالتأخير جريمة يعاقب عليها الضمير قبل القانون ، حين يصل الى مكتبه ، يقيد نفسه الى المقعد الذى اعتاد الجلوس عليه حسب الأوامر الصادرة ، يشرب الشاى ، وفى الثانية تماما يستيقظ لينصرف بعد انتهاء يوم العمل ، ثم يمضى كالسيف القاطع الى بيته .

قالت زوجته كأنما تشكو له عجزه عن الحصول على ترقية .

ــ اللحمة غالية .

ــ سأرد عليك بعد أسبوعين .

ــ الطفل يحتاج حذاء و « مريلة » .

ــ بعد أسبوعين .

الغداء كالعادة بلا لحم « لكن هذا النقص ليس مبررا للامتناع عن الشبع ، والحمد لله طبعا فضلا عن أن نوم الظهيرة لا يمنع سامى من عادة ممارسة الضحك ، فأصبح يستمتع بالضحك النائم ، أو النوم الضاحك ، بالتحديد فقد اعتاد أن يضحك وهو نائم .

ما زالت الزوجة حالة مستعصية على الادراك والحل ، لا شيء يتغير ، لا تكف عن الحديث عن اشياء عديدة مثيرة للصداع مثل اللحم والأحذية و « مريلة » الطفل ، وجارتها التى لا تكف عن التملل مع سيرة واخبار لاخريات ، كلهن يمضغن أخبار بعضهن البعض .

ـ ما تقدم طلب تانى ، يمكن تترقى ؟

ـ حاضر .

« الجرح النازف يكبر » .

فى اليوم التالى تقدم سامى بطلب الى مديره معتذرا فيه عن وجوده فى العالم ، وضع الطلب على مكتب المدير العام ، وقبل أن يخرج قال له المدير .

ـ سنرد عليك بعد اسبوعين .

كسر الرجل السلاسل التى اعتادها كل يوم ، ولاول مرة لم ينتظر ميعاد الانصراف ، ومضى يواجه بصدره النازف اول اتوبيس قادم .



قراءة فى روايات ..

عبد الحكيم قاسم

محمود عبد الوهاب

كتب عبد الحكيم قاسم أيام الانسان السبعة ومحاولة للخروج وقدر الغرف المقبضة والمهدى والأخت لأب وسطور من دفتر الأحوال . وقد رأى بعض النقاد فى معظم هذه الروايات صورا تتفاوت عمقا وكثافة لملامح الوجود الخاص للقرية المصرية ومن ثم عمدت دراساتهم لأدبه الى تراءته من حيث تبرز قدرته على كشف الأعماق البعيدة لعالم القرية المصرية وكان تقييمهم لتلك الروايات يتقصى الاضافات التى حققتها لبلوغ هذا الهدف بعد انجازات سبقته على الطريق بدءا بزينب رواية محمد حسين هيكل ومرورا بيوميات نائب فى الأرياف لتوفيق الحكيم والأرض والفلاح لعبد الرحمن الشرقاوى وانتهاء بالليل الرحم قصص محمد روميش .

كان هذا الأسلوب فى التحليل والتقييم هو التطبيق العملى لمنهج فكرى يفترض أن الكتاب مجرد مرايا عاكسة تتفاوت شفافية واتساعا وعمقا وتتمايز بقدر احاطتها بواقع ما فى مرحلة تاريخية ما . وهو منهج يخلط بين رؤيا الكاتب بكل عمقها وشمولها وتفاعلها مع ثقافة عصره وبين الخامة التى كانت عناصرها لصيقة بذكريات الكاتب وخبراته والتى يعكف عليها بالنحت والتشكيل حتى ترقى الى مستوى تجسيد هذه الرؤيا فى وجود فنى يشع بالدلالات .

وفى حين تضع هذه الدراسات أدب عبد الحكيم داخل اطار يستمد حدوده من الجغرافيا البشرية للمكان حاولت بعض دراسات أخرى تقييم أدبه على ضوء انتمائه لجيل بعينه أى من خلال اطار زمانى يستمد حدوده من ملامح الفترة التاريخية التى شهدت نشأته ونموه أو واكبت تفتح وعيه ونضج موهبته .

ان هذه الدراسات قد تساعد الباحث الاجتماعي على رصد بعض ملامح الحياة النفسية الاجتماعية والثقافية لجماهير الفلاحين في القرية المصرية وقد تكشف للمؤرخ عن الآثار التي تركتها على البناء الفكري والعقائدي للذات المصرية التحولات السياسية والاقتصادية في مرحلتها او انعكاسات المد او الجزر الوطني والقومي او نشاط التيارات الدينية او العلمانية .. الخ قد تحقق هذه الدراسات هذه الفوائد لكنها لن تساعد قارئ الأدب على الاحاطة بعالمه واستكشاف أسراره واستشراف رؤاه .

والقول بعجز تلك المناهج عن الاحاطة بعالمه لا يعني العكوف على رصد الملامح الشكلية لأدبه او الاستغراق في دراسة خصائص لغته الفنية مما يعني عزل الأدب داخل حدوده الجمالية بعيدا عن البيئة والمجتمع والتاريخ او بعيدا عن جذور الكاتب الاجتماعية والحضارية . ان ما يعنيه هو الانطلاق من اعتراف بخصوصية وتفرد التكوين النفسي والفكري والوجداني للأديب والايمان بقدرة هذا التكوين على التفاعل مع مؤثرات عديدة يستقبلها من حدود زمانية ومكانية عميقة الغور وشاسعة الاتساع ويعني الحرص على تناول ادب الكاتب لا باعتباره تسجيلا او انعكاسا لبيئة ومجتمع وتاريخ ولكن باعتبار الكاتب ناقدا وثائرا على بيئته ومجتمعه وعصره .

وفي هذه القراءة — غير النقدية — لروايات عبد الحكيم محاولة للاحاطة بعالم لم يكتمل بعد اذ ما يزال الكاتب يضيف اليه الجديد في قصصه ورواياته التي كتبها ولم تنشر بعد والتي سيكتبها في المستقبل وهي قراءة لا تلتزم التسلسل التاريخي لنشر رواياته لكنها ستعمد الى تسلسل فكري وفني تراه أقرب الى تحقيق الهدف المنشود .

* * *

في محاولة للخروج كان عبد الحكيم يحكي تجربة تعرفه على فتاة سويسرية اتيحت لزيارة مصر ضمن فوج سياحي فنشأت بينهما علاقة تعاطف ومودة . لم تكن التجربة الفنية تنويعا على لحن التقابل الحضاري بين الشرق والغرب : لم ينسحق الكاتب انبهارا بالفتاة الأوربية ولم يستدرج الى دفاع عاطفي متشنج عن روحانية الشرق ودفء العلاقات العائلية .. الخ لقد كان المؤلف المنعم القلب بأحزان شعبه وهموم فقره وأوجاع روحه يحاول من خلال تلك العلاقة التطاول فوق أسوار الواقع الرازح وتنفس الهواء من هامش يقع على الحد الفاصل بين عالمين . لكن محاولة الخروج تنتهي بالمزيد من الدخول في عمق الوطن — الجرح الغائر القديم .

كانت الرواية ايماءة لتغلغل الحس بالانتماء لتراب الوطن وتاريخه وجماهيره الفقيرة فى صميم التكوين النفسى والعقلى والروحى للكاتب .. ايماءة سوف يتعمق حضورها وتكتمل ابعـــادها عبر توحد الكـــاتب مع شـــوكت الطفل (رواية الأخت لأب) ليمارس معـــه عبر ضباب الرؤية وضحالة الخبرة وضآلة المعرفة وعجز الكلمات رحلة النزوع الطالع من صميم الفطرة وجذور التكوين لاستعادة الحس بالتوحد مع ذات جماعية اكبر واقوى واعرق تاريخا واخلد عمرا .

كان شـوكت يتوق الى تحطيم الحواجز التى تحول دون اندماجه مع اخوته لأبيه واعمامه وأهل قرية ابيه . كان يتقبـــل عليهم بكل عواطفـــه آملا ان يجد بين احضانهم حنان الاقرباء ومودة الاهل وكان يتقبـــل عليهم بكل وعيه آملا ان يتشرب عقله كل ذكرياتهم عن دنيا الجدود وكل ما يعيد بقايا اطلال الاشياء المهجورة الى موقعها من ســـياقها التاريخى . كان يستمع بشغف لكل ما يروى عن الجن والعفاريت والاشباح بل ويدفعه فضول التحقق من بعض الروايات الى التوغل بين القبور برغم ما يكتنف الجبانة من اسباب الرعب . لكن الحواجز التى تفصله عنهم تظل اعلى من محاولات القفز فوقها : كانت عائلة ابيه تنتمى الى صغار الملاك فى ريف مصر الذين يفلحون أرضا يملكونها ويسكنون بيتا يملكونه وكانت عائلة امه تنتمى الى احدى شرائح البورجوازية الصـــغيرة لا تملك ارضا لكنها تملك العـــلم الذى ينظم الحساب ويضـــبط الموازين ويوزع الحقوق بين الناس والحكومة . كانت العائلتان تعتنقان نفس العقائد والتقاليد لكن تظل هنـــاك فروق دقيقة تفصـــل بينهما على الصعيد الاقتصـــادى والثقافى والحضارى . لقد ولد شوكت فى نقطة التماس التى تربط وتفصل هذين العالمين وقد حاول جاهدا ان يعبر الفجوة التى تفصـــله عنهم لكن الأب كان مشغولا بأسفاره الدائمة ولم يكن يرى فى وجوه الأعمام الا علامات التجهم والأزدراء والسخرية من غرابة اسمه ولون بشرته وهشاشـــة تكوينه وطريقة تربيته لذا تركزت محاولات تحطيم تلك الحواجز فى علاقته بالطفلة مبروكة أخته لأبيه : كان شوكت يترقب عودتها من الغيط ليلازمها ويلعب معها ويشاركها حركة البيت والشارع لكن مبروكة لم تقترب منه وتتخلى عن لا مبالاتها بمحاولاته الفوز برضائها الا حين اختـــارته ليلعب دور العريس مع عفت بنت خالتـــه . كان شـــوكت مســـحورا باللعب فقد كان يحب فى عروسه الطفلة آيات الوسامة والنظافة والأناقة وكان يحب براءتها وحياءها وكلماتها الناعمة . لكنه سقط فى بئر من الحـــزن والصمت حين جعلته مبروكة يكمل دور العريس حـــتى النهاية . لقـــد استعادت ذاكرته لحظة اندفاع الاصبع الغليظ لاخيه لأب ليفض بكارة عروسه ويأتى بالدم ـــ الشـــهادة دون ان يبالى احـــد بما كان يجتـــاح العروس من صرخات الرعب .

لقد حدس قلب الطفل الهوة التى تفصل بين العالمين واستقر فى اذ تهاوت وتمــزقت وشائج القــرب وتطاول بداخــله كبرياء الذى قدر عقله يقين بفشل محاولات العبور فوقها وجثم شعور بالحزن على قلب عليه ان يمضى الى المستقبل وحيدا لا يتبعه ـــ على الطريق الطويل ـــ الا آثار خطوه ووقع قدميه .

لقد تجاوز الاحساس بالانتماء فى هذه الرواية كونه احتياجا نفسيا او عقليا الى كونه احتياجا بيولوجيا وكأن ثمة انســجة فى صميم الكائن الحى تشرئب لتتواصل مع الجسد الجماعى الاكبر وهى فى تطاولها ولهاثها واصرارها على الارتباط والتوحد تقاوم وتناضل عوامل الفصــل والتباعد والبتر .

لكن الانتماء حتى وهو يتغلغل الى هــذا العمق يظــل اكبر من ان يحتويه شعور عاطفى او ولاء اخلاقى او حماس لتنمالى اذ لابد أن تصب هذه الروافد وتتسق فى بناء عقائدى يتسم بالعمق والتكامل والشــمول فهل يجد الكاتب هذه السمات فى فكر الاخوان المسلمين . كانت شعبة الاخوان فى رواية المهدى تتكون من مجموعة من شباب القرية يلففون انفسهم بالحزم والصرامة ويعكفون على دراسة القرآن الكريم ويلتزمون سنة النبى ويباشرون بكل الجــدية والحماس مهام الدعــوة والخطابة وتنظيم فرق الجوالة وعقد المؤتمرات كانوا يحاولون بالنصح والارشاد تأليف القلوب يملأهم طموح عظيم أن يرتقوا بالمجتمع من ســفح الجهالة والشر الى قمم النور والخير وان يعيــدوا الى دنيانا المعــاصرة تقوى الراشدين وشجاعة فرسان الفتوح وعدل عمر .

وحين يأتى الى القرية المعلم عوض الله صــانع الشماسى القبطى الفقير تبادر الشعبة بحل مشاكله بروح انسانية تملى عليهــا مساعدة الضعفاء وبروح اسلامية توجب عليها رعاية اهل الذمة . وتندفع الشعبة فى حماســها وتعصبها لدينهــا فتعرض عليه وهو المنعم القلب امتنانا لهم والمكروب بحياته وهوانه وقلة حيلتــه .. تعرض عليه نعمــة الهداية للاسلام .

وتزلزل القــرية احتفالات فرح الاخوان بهــداية الرجــل : تعقد المؤتمرات وتسير المواكب وتدوى مكبرات الصوت بالتهليل والتكبير بينما يقع الرجل متخبطا فى محنته النفسية ومرهقا بالحمى اذ تترى على عقله صور من طفولته وصباه وشبابه فيتهاوى متألما من قسوة البتر عن ذات جماعية كانت له حنان الام وبر الأسرة ودفء العشيرة وعراقة الجذور وبينما تبلغ الاحتفالات ذروتها حماسا وصــخبا وعنفوانا وزهوا يسقط الرجل بين أيديهم وقد فقد من الروع وعيه وصمدت قواه اذ تيقن انه من

الآن والى الأبد قد فقد جوهر وجوده وحجر الزاوية فى بنائه الروحى — فقد الحصن والملاذ والعصمة من المجهول وأيادى الرحمة الممتدة بالسلوى والعـــزاء .

كان الاخوان مطلئين بزهو الشعور بنبل مهمتهم المقدسة دون ان يدركوا ما يرتكبونه من أثم حين يعمدون بكل حسن النية ولكن بدرجة من ضيق الأفق وضحالة الخبرة وطيش البصيرة الى تقطيع نسب الرجل وتمزيق أنسجة انتمائه وخلعه من جذوره لقد توقف ولاؤهم عند مستوى الولاء الدينى دون أن يرقى الى مستوى تتعانق فيه الولاءات الدينية حول ذات الوطن .

يجسد الانتماء لحضارة الماضى بكل جلالهـــا ومثلها العليـــا الركن الركين فى بناء الكاتب الروحى ويتسع المـــاضى فى وجدانه ليشمل قيـــم حضارات شكلت وجدان شعبنا قبل اعتناق الاسلام ويؤرقه سؤال يتردد فى وعيه بالحاح واصرار كيف نضيف الى تراثنا الحضارى من ثقافتنـــا المعاصرة ما يتوافق وينسجم معها ويتيح لنا القدرة على التصدى لتحديات تتربص بوجودنا وتستهدف قيمنا وثقافتنا واقتصادنا وارضـــنا واذرعنا العارية !

لم تكن ايام الانســان السبعة رواية تسجيلية عن قرية مصرية كما رآها أحد النقـــاد ولم تكن رؤية متكاملة للقـــرية المصرية كما رآها ناقد آخر . ان عالم القرية بكل تفاصيله وابعاده واسراره كان المادة الخـــام التى جسد منها المؤلف همه الفكرى والوجدانى : ان عالما من القداسة والجلال يتهاوى .. ان الســـماء الرحيبـــة ذات الرواء البهى وآلعمق اللانهائى والقدرة المطلقة على اشاعة الأمان والسلام والطمأنينة تسقط ويكابد البطل محنة السقوط وقسوة الوحدة فى مواجهـــة العالم الصلب الخشن المديب المحدد الراسخ المغلق باحكام والدائر بســـطوة قوانين كونية .

ان ما يفعم روح الكاتب بحزن شامل رازح مقيم هو عمق التردى الذى نتهاوى فيه والذى لا يبعدنا عن العصر او المستقبل فحسب بل يبعدنا عن قيم حضارية غرسها الماضى فى وجداننا . ان قراءة لقصته رجوع الشيخ لابد أن تكشف للقارىء كم تخلفنا عن الماضى حين فقدنا الكثير مما عـــرفه اجدادنا من صور النظـــافة والاناقة والجمـــال ومن مظاهر رقة الحس ورهافة الذوق والاهتمام بالشعر والموسيقى والعلوم والفلسفة والاحتفاء بجلال العمارة وانسجام ورهافة النقوش ودقة وتناسق الزخارف .

ان الكاتب يحتشد فى قدر الغرف المقبضة لتجسيد صــورة البؤس الشامل فى واقعنا فيرسم لوحة جدارية تتســع لتشمل على الصـــعيد الجغرافى عالم القرية والمــدن الصـــغيرة والتجمعات الهامشـــية حول الضواحى ومدينة الساحل والواحات وعلى الصعيد الحضــارى البيت والمسجد والمدرسة والجامعة وعلى الصعيد السياسى المحكمة والسجن وعبر هذه اللوحة العريضة يطل عبد الحكيم على عالمبأكمله من الحيطان الكالحة والأثاث الرث والبيــوت المتداعيــة والأكــواخ الزرية والأزقة المعتمة والحجرات المتناثرة على اسطح العمارات . عالم تنطق حجراته الضيقة وقذارة مراحيضه ونتن شوارعه بمســتويات متراكمة من بؤس يخيم رازحا .

وفى هذا العالم الضيق الخانق الشائه المغلق والمفضوح معا والمترع بألوان الدمامة والقبــح والمتفجر بروائحه المقززة والصاخب بأصــواته الزاعقة تعشش الكآبة المعتمة وتنمو الغلظة والسوقية والبذاءة وألوان الشذوذ وتندلع الرغبات المكتومة حقدا وعهرا وعدوانية وشراسة وتعاركا بالغ الضراوة .

ولكن اى قوة قاهرة ترغم الناس على هذا البؤس . كيف تذوى الروح المسجونة فيتضبان الضلوع الآدمية ولاتنفجر غضبا وسخطا وثورة. فى سطور من دفتر الاحوال يجيب عبد الحكيم على هــذا السؤال برسم لوحة شاملة تتعاقب فيها أجيال الفــلاحين على الأرض كدحا وشــقاء ويتعاقب أطفالهم « نحيلو السيقان نحيلو الأذرع منتفخو الكروش حليقو الرؤس تسد حفر عيونهم وأنوفهم وأفواههم جموع الذبابات » وتتوالى مواكب القاهرين وكأنها قدر كونى أو حتم جغــرافى : عبيد الباشـــا أو عساكر النقطة سلاسل وجنازير وسياط وكلبشـــات وتنتشر الدور التى نصبت فيها آلات العذاب من ابعد كفر اقصى جنوب الوادى وحتى آخر أطراف الدلتا . وترتفع الأسوار الشاهقة حول قصور السادة وقد جللتها على مر الأيام هالات الرهبة والأنفة والغموض وتنطوى أعمار الأجيال المتعاقبة و « الناس مكسورون شاحبون .. سمر ونافطون .. قلقون فزعون كالطيور وصامتون ومنطوون » .. تست قلوبهم كل الحكـــايات القديمة لكن الخوف ظل ماثلا .

لكن القــوة وحدها مهما بلغت ســطوتها وقســوتها وجبروتهـــا وامعانها فى البطش لا يمكنها أن ترغم وحدها شعبا بأسره على الانصياع والانقياد والخضوع .. لقد صنعت السلطة اسوارا لحمايتها فى غضبة الشعب داخل قلبه وروحه « لقد بنى الباشا فى عاصمة الاقليم المسلجد

والمدارس والأسبلة . لقد تبهت القبــاب وتقشر النقوش ومــلأ القلوب بالمخافة . وتدور السنون فيبدو ســور القصر الســاقط البياض وكأنه أوراق صفراء في مصحف قديم وتتشابه جلســة الفلاحين حــول النقطة ينتظرون عفو الضابط عن ذويهم بجلستهم جنب الجامع في عاصمة الاقليم يترتبون مغفرة الله ويتحول لتكباب السجناء على تنظيف سجن النقطة الى طقس لتربية القلوب اذ يعرف الابن الخاطىء بيت الرب واذ تتبــل النفوس على العذاب وقد أذلت ويكون الامتثال الكامل اذ تشاع الروح والاعضاء في تساوق لا يربكه حمق التمرد .

لقد صار الخوف صلاة وادعية وطوابير للحج .. صــار ابتهالات وتراتيل واهازيج دينية حول القبــاب المنقوشة ـ لقــد تقدس الخوف وحينئذ رسخت دعائم التظلم .



قصة قصيرة

الحصان البشرى ... والفتاة

قصة قصيرة للكاتب الفيتنامى « نجويان . كونج . هوان » .

ترجمة : ابتهال محمد سالم

✱ « نجويان كونج هوان » قاص وروائى من فيتنام .. ولد سنة ١٩٠٣ فى « تاك . تينا » وهو واحد من كبـــار الأســـماء فى عالم الأدب الفيتنامى الواقعى .

من معلم فى الريف فى بداية حياته .. نشر بدايات أعماله بالتقريب سنة ١٩٢٠ تحت عنوان : « كروكى لمجتمع تتقاذفه الأمواج » .

فى عام ١٩٣٥ لفت كتابه « الممثل توبين » الأنظار وكان له أثر كبير فى حسم المعركة الدائرة بين الفنانين اللذين يعتقدون أن « الفن للفن» والذين يرون أن « الفن للحياة » .. ووقف مع الاتجاه الأخير .

عمل أكثر من أربعـــين عاما فى حقــل الأدب الفيتنامى .. من أهم أعماله : « الممثل توبين سنة ١٩٣٠ » مجموعة قصصية ، «فروع الذهب» رواية ســـنة ١٩٣٨ ، « الطريق دون قضية » ســـنة ١٩٢٨ رواية ، « راس الخنزير » مجموعة قصصية » سنة ١٩٤٢ ، « بين النهار والليل» رواية سنة ١٩٥٦ ، « قصص مختارة » سنة ١٩٥٧ ، « هوان كان .. هوان كى » سنة ١٩٦٠ .

« الحصان البشرى .. والفتاة »

من باستطاعته الجزم .. كم من الوقت قطعه متجولا .. وهو يجر عربته الفارغة « الركشة »(١) .. عابرا هنا وهناك فى الميدان .

يقولون أن الزبائن قد شحت .. ربما يبدو هذا حقيقيا .. والا .. لم هو قابع حتى الآن وقد جاوزت الساعة الثامنة ليلا وهو آخر يوم فى السنة .. اقفلت الابواب .. وقليل من النـــاس هم الذين يفكـــرون فى الخروج .. انه الاحتفال الكبير بانتهاء العام .. وعليه ان يأخذ قسطا من الراحة مع امرأته وطفله اللذان ينتظرانه عند مدخل المنزل .

اصيب بمرض مؤخرا .. اقعده عن الدوران والجرى .. كان ذلك قبل انتهاء العام بشهور وهو فى حاجة الآن لتعويض مافات .. قر قراره بأن يؤجر جهده الليلة أيا كان الامر .. مصمما أن يفوز بكمية من أطباق الارز فى حفل انتهاء العام (تى) .

ولكن على أى شيطان اليوم قد وقع ؟ منذ العصر لم يكسب غـــير عشرين سنتا ولم يلتفت أحد اليه من هؤلاء الناس المرتدين « البروكار » والثياب المزركشـة ..

والاكثر ازعاجا .. هو هبوب رائحة المرقعات التى تأتى من بعيد.. وتصيب أحشاءه بالحمى ..

ما الذى يأمل فيه الآن ؟ حين يتذكر اغنياء (تى) تعود المياه لتجرى فى حلقه .. فهم يلقون بالنقـــود من النوافذ .. ويتجمع النـــاس ويقفز — هو — هنا وهناك جامعا مئات وآلاف القروش .

قطب حاجباه .. حـــين تذكر أنه لم يكسب حتى قطعـــة من ذات العشر سنتات لغده .

توقف فجأة .. ونظر خلفه .. جاءه الصوت عاليا :

— ادفع العربة بى للامام .. ادفع

استعد .. مستديرا بوجهه نحو الزبونة :

---

(١) الركشة : عربة صغيرة ذات محملين ومقعد واحد ، يكثر استخدامها فى شرق آسيا .. ومرادفها فى اللهجة المصرية : الكارتة .

ـ اين تريدين الذهاب .. سيدتى ؟

على الرصيف .. وقفت امرأة فى الثلاثينات .. ترتدى ثوبا من الستان الرمادى متلفعة بوشاح أبيض .

ـ اتؤجرها بالساعة .. سألت السيدة .

ـ كم ساعة تريدين .. سيدتى

ـ ساعة واحدة

ـ ستون سنتا .. سيدتى

ـ انه لكثير .. عشرون فقط

ـ انه حفل (تى) .. سيدتى .. وفى تلك الساعة .. لا يوجد اناس كثيرون يدفعون للزبائن .. سوف تكون الدورة الأخيرة .. وبعدها .. أعود لاقضى نهاية العام مع عائلتى ..

أشاحت السيدة بوجهها عند تلك الملحوظة المستجدية .

سأل الرجل قلقا :

ـ بكم تريدها اذن ؟

عشرون سنتا .. انك تطلب الكثير .. ففى الأيام العادية خمسة عشر سنتا فقط .

ـ اسمعينى .. خمسة وخمسون سنتا .. كلمتى الأخيرة ..

ـ ها .. انت حر ..

ادارت السيدة ظهرها .. ثم ذهبت ..

واقفا بساقيه المتوسختين .. ومتكئا على كعبيه .. يتابع خطاها بعينيه لحظة بلحظة .. تمتم (سلجيبها ضمن قائمة الزبائن القليلين .. طالما يلازمنى النحس الليلة .. وبدلا من اجهاد نفسى بالدوران بلا طائل) ..

جرى خلفها ونادى :

ـ هيا .. اصعدى .. عشرون سنتا .. خمسة وعشرون سنتا.. عند الكلمة الأخيرة .. قفزت السيدة بسرعة على الأرض بعد أن كانت على وشك الصعود .

ـ لا .. قلت . .عشرون فقط أو لا شىء .

ــ وهو كذلك .. اصعدى .. اصعدى .. سيدتى ...

رفعت السيدة معصمها .. حدقت فى ساعتها .

ــ تسعة الا خمس دقائق .. اليس كذلك .. لنقل تسعة .

مأخوذ بالساعة .. انطلق الرجل سريعــا .. الوقت هو النقــود .. وكل دقيقة مكسب .. فى البداية .. اعتقد ان لدى الزبونة اعمالا هامة تؤديها ، ومن ثم انطلق يعدو وبسرعة من شارع الى شارع دون توقف ، فمن بعد سوق (دونج .. اكسوان) استدار الى شارع (غاتور) كى يتجه الى (باب شرق) .

ــ هل تمد لى الوقت ساعة اخرى .. سألت المرأة

ــ نعم .. وبنفس السرعة ايضا .

ــ اتفقنا .. آه .. الديك نقود (فكة) استعيرها منــك الآن ، وسوف اعطيك المبلغ كاملا ونقدا فى النهاية .

فتش فى جيبه الصغير داخــل الحزام الملتف على خصره .. اخرج العشرون سنتا الوحيدة لديه واعطاها للسيدة التى دخلت متجرا صغيرا، واشترت علبة سجائر وقداحة ، وبالسنتات القيلة الباقية ابتاعت حبات جافة من لب البطيخ .

اخذ الرجــل يجرى ويجــرى .. ثم يتباطأ .. وانتهى بأن القى سؤالا :

ــ عمن تبحثين .. سيدتى

ــ عن معرفة

ــ اين تقطن

ــ ادفع بى الى الامام .. واذهب على طول

السباق استمر .. وكالموتور تخطى المحطة .. عبر مــرة اخرى شارع « ســهين تو » ثم رجع الى شــارع « القطن » عبر شــارعى « ستورز » و « أتوف » ... الخ .. ولم تلتق السيدة بأية معرفة .

ــ كم الساعة الآن .. سيدتى ؟

ــ الحادية عشرة الا خمس دقائق

ــ فى الحادية عشرة تماما .. سوف استسمحك .. سيدتى .. ان تتركينى حرا حتى يمكنى الذهاب الى المحطــة .. حيث مسافرى آخــر قطــار .

ـ ارجوك .. استمر ساعه اخرى ..

ـ سيدتى .. دورة صغيرة فقط .. حتى ميعاد القطار او خروج السينما حيث تتاح لى عشرون سنتا أخرى .

ـ ولكنك لست متأكدا من شىء .. قليل من العسل افضل من كثير الذباب .. استمع الى جيدا .. در ساعة أخرى وبتمهل ان أحببت حتى لا تتعب .. كما لو كنا نتنزه وسوف تقبض الكثير من المال فى النهاية.

اخترقت الكلمات الأخيرة اذنيه .. فوافق .

العابرون يتضاءل عددهم والأبواب تقفل واحدا تلو الآخرى .. شارع « رويال » وشارع « بيب » .. شارع « البانبيه » وشارع «الكالم بلات » و لا يسمع فى السكون سوى حبات اللب الجافة تقرقع بين اسنانها .

.. فجأة .. احدثت المفرقعات رجة قوية .. معلنة منتصف الليل ، منتصف آخر ليلة فى العام .

ـ كم الساعة الآن .. سيدتى

سأل الرجل .. وهو يجر العربة .

ـ تبا للساعة وتبا للمنزل الذى يحتفل الآن بالعام الجديد انها الثانية عشر الا ربعا .

تمتم وهو يستحث الخطى « فى الخمسة عشر دقيقة الباقية سوف افوز بستين سنتا .. أضف عليهم العشرين التى معى .. ثمانون سنتا .

ثمانون سنتا للعام الجديد .. ولسوف ارجو الزبونة ان تعطينى عشرة أخرى بمناسبة العام الجديد ايضا .. اعتقد انها لن ترفض .. ستكون بمثابة ثواب عن السنة الماضية .. آه .. تسعون سنتا .. يالها من صفقة فى ليلة واحدة .. ساكسب مائة اخرى مثلها فى وقت آخر اذا صادفنى الحظ مثل اليوم » .

ثم ... طارت افكاره فى اتجاه امرأته وطفله .

« غدا .. صباحا .. بعد دورة المحطة سابتاع .. قدرا متينا يتحمل النار واشترى جاتوه لابنى .. وستسعد زوجتى برنين النقود فى جيبى وستفيض بالحنان نحوى » .

ظل تائها فى احلامه تلك .. حتى وصل بشكل آلى الى مستشفى الحاكم عند نقطة الحدود .. توقفة .

ـ أصبحنا بالتقريب منتصف الليل الآن .. من فضلك سيدتى .. ادفعى لى ثمن الدورات الآن .

جن جنون الزبونة :

— اتريد الأجر حالا .. لا .. سوف آخذ ساعة أخرى .. هيا بنا .. مجهود قليل .. وتستمر ..

— ان الوقت تأخر بي .. سيدتي .. ويجب أن اعود .

— يا الهي .. اوه .. لن أخفي عنك شيء اذن .

انا ايضا .. انا .. انا ايضا ابحث عن زبون .. لقد رايت بنفسك .. لم يلتفت او يهتم أحد بأن يلقى على كلمة واحدة .. كنت سأطلب من الزبون ان يدفع لك اجرك كاملا .. ولكني في مأزق الآن .. قل لي كيف سأخرج منه .

— ماذا افعل .. دبريني انت ماذا افعل .. سأذهب بك الى قسم الشرطة .

— اذا لم يكن هناك حلا آخر .. لا يمكنني ان اقول شيء .

— يالها من كارثة .. وكان لديك الجراة ان تستاجريني بالساعة بل وتقترضي نقودا لتشتري سجائر وحبات لب — لقد طفح بي الكيل .

— انا اقطن عند مدخل حارة « فارسيل » .. سوف ادفع لك حين تمر من هناك ولا داعي لكثير من الحكايات .

— يوجد مئات الأزقة المتفرعة من « فارسيل » .. كيف ساجدك هنــاك .

لكني صادقة حقيقة .. فتشني اذا لم تصدق .. فتشني .

— ليس لي حق تفتيشك .. ادفعي لي وينتهي كل شيء .

— اليك وشاحي .. سترتي .. ساعتي .. خذ منهم ما شئت .

— ولم لا .. لأدفن امي !

— لا تغضب .. لا تغضب .. فلننظر معا للأمر .. استمع الى نحن الاثنان في نفس الموقف وواقعين في مأزق واحد ، نبحث عن الزبائن في الشوارع كي نقتات ونحيا .. لقد سقطنا على ليلة لعينة ويجب ان نفكر مليا في الأمر .

— لماذا لم تقولي الحقيقة من قبل ؟ كان بامكاني ان اذهب بك الى شارع الحجرات المفروشة ولكن لا ! آنسي .. فضلت الهروب عن المواجهة .

ـ لم أكن ادرى ماذا ستفعل وقتـذاك .. لتسكن هاتلا .. اذا تركتنى هنا فاحتمال كبير الا يمكنى ان ادفع لك الثمن ؟ اما اذا استمررنا فى العدو فمن الجائز ان يصادفنا الحظ .. كأن يرانى أحدهم واعطيـك المال واجنبك الشكوى .

دل الرجل فتاه الحـظ على فنادق متعـددة .. لعلهـا تجـد زبونا .. لكن عبثا .

الثانية صباحا .. ولا من مجيب ..

حين عبرا شارع « شامر » سقطا اخـيرا على رجـل يمشى بخطى سريعة ورأسه مدلاة للامام .

بادرت « الحلوة » بالكلام .. سائلة عن عنـوان ..

بؤسا كان الأمر .. اشاح الرجل برأسه جانبا مستمرا فى خطاه السريعة ».

ـ لا اتذكر .. اطلبى من صاحب الركشة ان يدلك .. انا فى حالة استعجال زوجتى مريضة واهرع لانادى على طبيب .

زفيران من اليأس صـعدا معا .. الأمـر ليس فى حاجة الى كلام قال الرجل مستمرا فى جر آلته .

ـ انك تقتلينى هكذا

ـ اتوسل اليك .. استمر فى الدفع

ـ انه لشىء جميل حقا لأ الا نلتقين بزبائن أو حتى رجال الشرطة!!

ـ لنذهب اذن .. اذهب ولا تخف فان الكرت « الرخصة » معى.

ـ انه لطريق طويل .. طويل .. ولا أحد على مرمى البصر .

ـ اسمعنى جيـدا .. قالت « الحـلوة » : اتركنى لانزل .. سأتحدث معك بقلب مفتوح .. سوف يبزغ النهار بعد قليل ولا فائدة من الرمح فى الشـوارع .. ستكون نفس النتيجة .. لن احصـل على مال الليلة .. ها .. ذاك هو الواقع .. اعطيك وشاحى وساعتى وفستانى ايضا .. هدية لك .. واذا كنت لا تريدهم . دلنى على ركن ما مظلم واصطحبنى ولسوف امتثل لكل ما تريد .

ـ ولكن ما الذى استطيع أن افعله أنا معك ؟

ابتسمت الفتاة بسخرية آخذة بيد الرجل .. ربتت على كتفه .

ـ يالك من ساذج .. قالت .. اريد ان اوضح .. اننـا سنكون وحدنا .. وهذا جسدى أمامك استخدمه كيفما ترى بطريقتك .

ـ اشكرك .. انى مجرد خادم لا اكثر .. سـوف تكون الطامة الكبرى اذا نقلت لى امراضا معدية

ـ لا أمراض .. أو عدوى .. كنت فى زيارة الطبيب بالأمس .

ـ لا .. لا .. انى انفض يدى من هـذا الموضوع .. اذا كنت ترحمينى فلتنزلى وتتركينى أعود وتدفعى لى الثمن .

ـ اذا كان ولابد فلنذهب عندى .. ولتأخذ ما تشتهى نفسك .

ظلا .. هكذا .. ملكثين فى الشارع .. مكدوداً تمتم الرجل بين اسـنانه :

« ليس معها نقود .. وساعتها على وتيرة واحدة .. اجرى .. اجرى .. وجهها مكشوف .. تمضغ الحبات .. وتدخن السيجار .. ولا تخجل .. ماذا يفيد أن ذهبت بها الى قسم الشرطة .. ماذا تفيـد أى وعود منها » .

مكثت الفتاة صامتة مثل تمثال .. تاركة هذه الانفلاته من الغضب تمـر .

نسيم الشمال يهب باردا .. يتخلل المظالم .. تفتح الأبواب هنا وهناك .. استيقظ الناس .. ولكن ليس للبحث عن فتاة رصيف .

اقترحت الزبونة .. عند المرور أمام فندق ..

ـ توقف لحظة .. سأطرق باب احدى معارف ..

ضربات قوية .. ثم لم يبق غير الصدى ..

ـ ياالهى . الفتاة .. اين الفتـاة ؟ قال الرجل لنفسـه وقرر أن يطرق الباب .

فتح له خادم الفندق

ـ سيدى .. أطلب منك صنيعا .. الفتاة ذات الوشاح الأبيض التى جاءت اليكم للتو .. بأية حجرة نزلت .

ـ كل حجراتنا خالية

ـ وبعد .. أين هى

ـ خرجت حالا .. ولم تمر دقيقة

ـ ها .. من أى باب

أشار خادم الفندق للباب الصغير للخدم .. زافرا باشمئزاز .

جن جنون الرجل .. كما لو جاءته ضربة قوية .

— فلتذهب من هنا .. سوف أغلق الباب .. ولا نريد حواديت على بداية السنة الجديدة .. مفهوم ؟

— سيدى .. سيدى .

أمسك خادم الفندق بالرجل من كتفيه ودفعه للخارج .. ثم اغلق الباب بضربة قوية ..

جازا على اسنانه .. محسوما .. رفع مقعد العربة والقى به فى الهواء .. ثم اخرج من جيبه علبة سجائر .. اشعل واحدة .. لاعنا قدره السىء .. ثم .. رفع بواسطة قدمه .. المحملين .. امسكهما فى يديه .. وابتعد بخطوات وئيدة ..

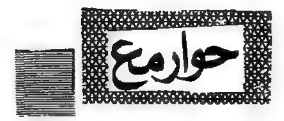
ثم .. دوت المفرقعات .. فرحة .. دون انقطاع .. تحيى قدوم الربية .

اقرا لهؤلاء

فى العدد القادم والاعداد التالية

طلعت فهمى	ابراهيم الحسينى
صلاح والى	عامر سنبل
عبلة الروينى	احمد النشار
السيد زرد	مصطفى عبد الغنى

وصفى صادق



الشاعر عبد الرحمن الأبنودى



أجرت الحوار : اعتماد عبد العزيز

للحوار معه نكهة فريدة كشعره .. وطعم متميز كلغته .. وكما ان لسماعه وهويلقى قصائده أثر وجدانى اخر غير اثر قراءتها.. كذلك الحديث معه .. فالأبنودى خير مثال لابن جنوب هذه البلد .. مزاجى ، شكاك ، كسول ، سريع الانفعال .. ولكنه ما أن يأمن ويصادق حتى يتحول الى فيض من العطاء والحنان ويقول حتى الممنوع والمخبأ .. وهكذا جاء هذا الحديث مع الأبنودى .. صاحب هذا الأسم الخاص .. والعلامة الفريدة والمكانة المتميزة .. لا فى الشعر العامى المصرى فقط .. ولكن على الخريطة الثقافية العربية كلها .

— حوصرت بالغناء منذ صغرى .

— والدى مزق أول ديوان لى واتهمنى بتهشيم عمود الشعر والاساءة للغة القرآن .

— كل دواوينى مكتوبة باللغة العربية الفصحى .. واتحدى .

— قضية الفصحى والعامية هى قضية سياسية بالأساس وليست قضية لغة .

— لا يوجد شاعر عامية أصيل لم يعتقل فى مصر سوى صلاح جاهين .

— فؤاد حداد ليس فى حاجة الى تكريم .. ويكرمه نضاله وسجنه وشعره .

ــ حققت القصيدة العامية شكلا ومضمونا عنـــد كل الشـــعراء من الانجازات ما لم تستطعه قصيدة الفصحى .

ــ ان القصائد التى اشتهر بها صلاح وحجازى وأمل هى القصـــائد التى استلهمت الأدب الشعبى .

ــ من ايجابيات معاهدة كامب ديفيد العبقرية انها حسمت قضـــية الانتماء للوطن .

ــ تنتعش السير الشعبية دائما حينما تحتاج الشـــعوب الى مـــدد لمواجهة قوى البطش .

ــ نعم صوت عبد الحليم كان جـــريدة توزع اكثر ممـــا توزعه كافة الجرائد العربية مجتمعة .

ــ اغنية موال النهار أكسبتنى من احترام العالمالعربى ما لم تفعله قصيدة اخرى من قصائدى الجيدة .

ــ اللهجة الصعيدية عندى ليست فاكهة الريف للمدينة .

ــ كتبت الاغنية اصلا لبعث تراث الفلاحين المصريين .

ــ حشكيك للقاضى التى تغضبك كثيرا من أجمل اغنيات الفلاحين فى ابنود .

ــ احلم بالشاعر الذى يأتى من بين الناس ليجعل منى مرحلة متخلفة او يسكتنى .

ــ شعراء الفصحى بالذات لا يتوجهون منذ عشرين عاما الا لشخص واحد اسمه أدونيس .

ــ لم يعد هناك مطرب يغنى لعروس تحلم بعودة حبيبها من بلادالغربة والأهانة .

ــ « صداقة حميمة » هىَ التهمة الفـــريدة التى ســـجن بها جيـــل الستينيات .

ــ بالفعل اقصد هذا السؤال .. فكل ما اعرفه عنك باستثناء اشعارك واغانيك هو انك من ابنود .. وربما كان السبب هو قلة احاديثك وبالاصـــح ندرتها هنا عكس الحال فى الخارج .. ولذا اسألك ان تحدثنى عن نفســـك وكيف كانت البداية ؟

* انا من مواليد محافظة قنا بصعيد مصر عام ١٩٣٨ .. الأوسط بين خمس اخوات ، اربع أولاد وفتاه..ومن بيت يختلط فى أجوائه العلمبالشعر

بالأدب .. فأبى رجل دين .. عالم وشـاعر فى نفس الوقت وله ديوانان شعريان مطبوعان .. أولهما بردة على نهج برده البوصيرى فى مدح الرسول والثانى الفية فى النحو على غرار الفية ابن مالك .. وكذلك أخى الأكبر الشيخ جلال كان شاعرا اكثر تقدما من أبيه .. يكتب عن الحب والمجتمع والسياسة .. وان كانت بالشكل الذى يكثر فى الأقاليم وهو شعر المناسبات .. وكذلك بقيـة أخوتى .. بل أن أختى والتى كانت أمية وعلمت نفسها بنفسها القراءة والكتابة هى التى نبهتنى الى الزجل وخاصة ازجـال بيرم والكمشوشى وفكرى النجار .. حيث كانت تأتى بالمجلات التى تنشر هـذه الأزجال وتختارنى أنا لقراءة هذه الأزجال لها .. هذا من جانب أما الجانب الثانى والأصيل والأهم والذى يعتبر مصدرى الشعرى الأول هو اننى عشت فى قرية كل من فيها يغنى .. فهؤلاء الذين يعملون بالزراعة والرعى وتجارة الحبوب يغنون فى الرواح والمجىء اغنيات جميلة راقية .. فكـل من تحت الشواديفوكل من وراء السواقىومن يحصد ومن يدرس ومن يذرىالحبوب الحبوب يغنون لتسهيل العمل . .بل ان المرأة تغنى فى بكائياتها الخـالدة وطوال اليوم فى كل حالات العمل التى تمارسها .. ببساطة تستطيعين ان تقولى انى حوصرت بالغناء منذ الطفولة .. خاصة وان الحياة اضـطرتنى للعمل وانا صغير فى المشى خلف الحصـادين .. خصـوصا وان كل أهالى الصعيد هم من وجهة نظرى شعراء بحكم اللغـة المكثفة فى واقع حيـاتهم اليومية فى التعبير عن حياتهم .. فلا توجد لغة مباشرة فى هذه القرية .. بمعنى أنه لا يوجد من يقول صباح الخير فيرد عليه الآخر بصباح النور .. ولكنه مثلا حينما يقابل الرجل صديقه يحمل حزمة جرجير ديريد أن يقـول له صباح الخير فأنه يقول له مثلا « جرى ايه أنتم عازمين المحافظ انهارده » فالناس هناك تستعمل اللغة بطريقة غير مباشرة وهذا هو الشعر .

ــ تقول انك من بيت ومن قرية كل من فيها يقول الشعر .. فلماذا اذا لم نسمع ولم نعرف الا ابنودى واحد وهو انت؟

* انا كتبت الشعر اولا لاننى تعـلمت .. ولاننى عرفت ما هـو الشعر .. ولاننى عشت فى بيت قيادته شعراء واصدقاء الوالد من قـرى أخرى شعراء ودائما كان يجتمـع فى البيت الذى كان كما سـوق عكاظ شعراء .. فكان بالضرورة لابد وان اكتب شـعرا .. ولكن الجميل الذى سعدت به هو اننى لم اكتب الشعر على غرار اشعار ابى او اخى الاكبر.. لم اكتبه على طـريقة قد اقبـل القطـار تلوح منـه النار كما درسنا فى المدارس ، فما تعلمته فى المدرسة من شعر كان دائما ينتمى الى اشعار ابى واخى ولكن ومنذ وقت مبكر اتجهت الى الكتابة بلغة قريتى .

ــ هذا ما قصدت اليه من أنه لابد بالاضافة الى هذه البيئة الفنيةمن أن يكون هناك موهبة خاصة تعرف طريقها وأن تجد من يكتشف عنها ؟

* دعيني احـكي لك سرا تذكرته الآن .. فلما كتبت أول ما كتبت بالفصحى على طريقة والدى والمدرسة .. وحينما اخذت هذا الشعر وذهبت به الى أصدقائي ابنود لأقراه لهم وهم من كنت اتوجه اليهم بهذا الشعر لم تحدث الصلة الحميمة التي يجب أن تحدث بين شاعر وجمهوره ليستمر الشاعر .. وهنـا ادركت أنه لابد لى من تغيير اللغة فمادمت اكتب عن هؤلاء الناس على أن اكتب بلغتهم .. فلم اعتقد يوما من الأيام انني كنت ساذهب للقاهرة .. وفى هذه الحالة أطحت بكل ما كتبت وبكل ما حاولت المدرسة أن تعلمه لى من الشعر واتجهت للكتابة عن هؤلاء الناس بلغتهم وكان عمرى وقتئذ ١٤ سنة .. وبالطبع ثار والدى ثورة شـديدة واذكر أن والدى مزق لى أول ديوان شـعر كتبته بالعامية متهما أياى بتهشيم عمود الشعر والاساءة للغة القرآن .. مزقه بغضب كبير كأنه فعلا داخل معركة حقيقية وكأنني ابن حرام .. اذ كيف أخرج من صلب هذا الرجل واكتب شعرا بالعـامية .. وهو لا يعنيه الشعر كثيرا ولكن كانت تعنيه اللغة .. فاللغة عنده لها قداستها العظيمة .. وبالطبع هـذا حدد لغتى وحدد خيالاتى وطريقة الصور وارتباطى بالادب الشعبى والمأثور الشعبى.. فمعلمى واستاذى الأول هو الفلاح وبالتالي كنت ابحث عن الاسلوب الذى يعى به والذى استقر عنده من آلاف السنين لأعبر عنه واكتب به .

ــ انت هكذا تقفز بنا سريعا لتضعنا وسط القضايا المشتعلة أوالتى أريد أن اشعلها معك .. والتى أؤجل الدخول اليها حتى نستوفى البداية ولذا اسألك ما هو تأثير هذا التناقض المبكر الذى عشته بين لغة الأم ولغة الأب وهل أفادك فى شيء ؟!

ــ آه .. من هذا التناقض بين لغـة وشعر واغنيات هـذه الأم البسيطة والأمية وبين أشعار أتيه من عالم قديم ينطق به لسان الأب .. بين شعر وأغنيات وموروثات وفنون متنوعة وثمينـة ترضعني بهـا هذه القرية البسيطة ابنود وبين أشعار مقررة فى المدارس لا يحس الانسان تجاهها بأى نوع من الصلة .. كان على أن أنحاز لأحد الجانبين .. طبعا فى الفترة الأولى انحزت الى شعر الأب بصفته هو الشعر .. فلم يعلمنا أحد أن من الممكن أن يكون ادب هذه القرية أدبا أو شعرها شعرا .. وانما الشعر هو ما يقوله أبى وأخى وما تقوله المدرسة فقط .

ولكن بعد ذلك وفى وقت مبكر قررت أن أنتمى لهذه القرية وأن أعبر كما تعبر هى بغض النظر عما اذا كان ماأكتبه يسمى شعرا أو لا يسمى..

أن يعترف به أو لا يعــترف .. فكان كل همى أن أصــل لجماهير القرية واصدقائى الذين احبهم والذين ذهبت اليهم بشعرى الفصيح فلم يصل اليهم ولم يحدث بينهم أى اتصال بينما يقف الشاعر الشعبى أبوربابة بينهم فيصبحون معه قلبا ولسانا واحدا .. خاصة وقد لفتت نظرى هذه العلاقة العاطفة اللعبقرية التى اقامها شــاعر الربابة مع جمهــوره فى القــرية المصرية .

وصدقينى عندما اقول لك اننى كنت اعتقد اننى رائد هذا اللون من التعبير الأدبى فلم أكن أعرف أنه قد سبقنى الى هذا فؤاد حداد و صلاح جاهين .. وهو صنعتفردى اذا جازت الكلمة لأنى لم أتأثر بشاعر من قبل اذ كنت اعتقد اننى أختط طريقة جديدة .. وأعبر عن جمهور جديد لم يخاطبه احد قبلا .

ـ اذا فهذا الموقف السلطوى العدائى من شـــعر العلمية والذى واجهك به الوالد من البداية ظل كما هو حتى الآن .. فهو نفس موقف السلطات الأدبية الرسمية المختلفة .. وســؤالى هو لماذا هذا العـــداء والرفض لشعر العامية من وجهة نظر الأبنودى ؟

* كمـــا قلت لك أنا خضت حرب العاميـــة والفصحى مبكرا وانا بالفعل مدين لحادثة تمزيق ديوانى الأول من قبل والدى لأنهـــا من وقت مبكر وضــعتنى فى هذا التناقض بين السلطات الأدبية والمبدعين من جانب وفى قلب قضــية العامية والفصحى من جانب آخر .. لأنه حين تمــزق الديوان لم أسكت طبعا ، وانمــا دار حوار اشركت فيــه حتى العامة الأميين .. فهل من حق الوالد أن يمزق ديوانى وبأى صــورة .. هــل اكتب كلام عيب .. يمزقه لو فيه قلة أدب .. لو اكتب جنس .. خاصة وانه رجل دينى يجب أن يتحلى بالسماحة وأن ينــاقش الأمور بطريقــة عقلية ومنطقية لا بالتعسف وبالتالى ارتطمت بالسلطة وبكتاب الفصحى منذ وقت مبكر متمثلة فى الشـــيخ الأبنودى والأخ الاكبر .. وبالتـــالى طرحت قضية العاميـــة والفصحى ومن الذى قال ان الفصحى فقط هى التى تعبر عن الناس ومن الذى اعطاها هذه القداسة وحتى لو نزل بها القرآن الكريم انها لهجة من لهجات العرب وكان هنـــاك الف لهجة وأن الرسول الكريم اختار هذه اللهجة لأنها لهجة قريش الى آخره .. كمـــا بحثت فى كل قضـــايا اللغة .. فاللغـــة ما هى الا وعاء يحمــل الأفكار والأحاسيس واللغة ليست هدفا فى ذاته .. وهكذا عندما جئت للقاهرة ونشرت دواوينى وخضنا معارك العلمية والفصحى لم اهتز مرة اخرى .. بل افادنى طبعـــا واغنى تجـــربتى وجعلنى من اشرس المـــدافعين عن

العامية .. فهي لغة شعوبنا واللغة الحيـة التي تنقل الأفكار البشرية بصورة فيها ديناميكيته وحيويته .. وأنا أعتقد أن منطقة تنا هذه منطقة نقاء لغوى شديد ومعظم سكانها قبائل عربية مهاجرة من الحجاز واليـه وهؤلاء الناس كما نقـلوا دينهم وثأرهم ومعتقداتهم نقلوا أيضا اللغـة الحية التي تمارس دورها اليومى لا كما دونها المدونون فى القرن الثالث الهجرى وحنطوها . وأنا اعتقد كذلك أن اللغـة التي أكتب بهـا هي الفصحى الحية .. وليست الفصحى المحنطة .. فهي فصحى .. فخلال كل دواوينى « ١٢ ديوانا » لن تجدى كلمـة ليست من قواميس العرب سواء على مستوى اللغة أو مسـتوى التركيب اللغـوى .. فقط هى لا تنون ، لا تنصب ولا ترفع وما عدا ذلك هى اللغة العربية الفصحى فى الحيـاة .

ـ وانا اعتقد استاذ ابنودى انك بهذه الاجابة قلت لى لماذا اخترت الكتابة بالعامية .. ولم تقل لى لماذا هذا العداء والرفض للعامية ؟

*** شعر العامية وترجع اصـوله الى فن الزجل القديم نبت فى الواقع ملبيا لاحتياجات الحياة .. ولولا ان الواقع فى حاجة اليـه لما افرزه .. ولما سمعت عن هؤلاء الذين يعبرون عنه بهذه اللهجة او اللغة وانا افضل ان اقول اللغة .. وبالتالى كل العلامات البارزة فى فن الزجل نجد وراءها موقف سياسى عظيم وموقف اجتمـاعى ووطنى نبيـل .. عبد الله النديم شاعر الثورة العرابية مثلا نعلم كم دفع من حيـاته فى التشرد والنفى خاطب الشعب بهذه اللغة .. بيرم التـونسى وعـذاباته لا تخفى على انسان وتاريخه معروف فقط لأنه ناهض السلطات بهـذه اللغة وكان الهدف من هذه اللغة لا ان اخاطبك وتخاطبيننى .. ولكن ان يخاطب الشاعر جماهير شعبه العريضة القادرة على احـداث التغيير واضاءة الطريق امام هذا الشعب .. بالطبع لابد فى هـذا الوضع ان تتحرك السلطات التى روجت لقضـية ابتعاد المثقف عن جمهوره حـتى لا تعى هذه الجماهير مصلحتها وتكتشف من يسرقونها ويستغلونها .. ولذا لا بد ان تتصـدى السلطات ليست السلطات الأدبيـة فقط وانما والمخبرون ايضا .. والمخبر هنا يتساوى مـع رئيس الصفحة الأدبيـة الذى يمنع القصيدة ان تصل للنـاس .. اذ يمارسان عملا واحـدا فى خدمة السلطة المسـتغلة للشعب .. ومن هنـا كانت قضـية الفصحى والعامية بهذا المعنى هى قضية سياسية بالأساس وليست قضية لغة .. قضية مستغل ومستغل .. ثم انهم يتوسلون بفكـرة اننـا نهـدم لغة القرآن ونفتتت القومية العربية بينما لو نظرنا الى اشـعارهم واشعارنا لوجدنا ان شعر العامية من اكثر الأشعار التى تعبر عن القومية العربية**

وحدة الهموم العربية ووحـــدة الشعوب العربية ، بينمـــا اشـــعارهم المـــكتوبة بالفصحى هى نوع من ممارســـة الكذب .. وانا استغرب انه لايوجد شاعر عامية اصيل لم يعتقل فى مصر الآن ربما سوى صلاحجاهين.. وهذا موقف محـــدد وواضح .. فهؤلاء النـــاس لم يسجنوا لانهم نشلوا محفظة او تاجروا فى المخدرات والعملة .. ولكنهم سجنوا ليدفعوا ثمن فكرتهم ووصولها الى الجماهير عبر لغتها الوحيدة التى تفهـــم بهـــا .. فشعر العامية والكتابة به هو اختيار .. وفى الأساس هو موقف سياسى وموقف وطنى وادبى .. وكما قلت من النادر ان تجـــدى شاعر مصرى كتب بالعاميـــة ولم يجرب السجون والمعتقلات لأنهم اصلا يتوجهون الى شعوبهم فقط .

ــ اليس من الجائز ان هذا الموقف الرافض والعدائى يعود فى جزء منه اليكم انتم .. ودعنا نتحدث بصراحة فانتم كشعراء للعامية منعزلون لا تطالبون بحقوقكم ولا تدافعون عنها على عكس شـــعراء الفصحى .. وانكر مثلا ان صلاح جاهين دعى لاقامة مهرجان الشعر العامى عام ٨٦ والذى يوافق ذكرى مرور ربع قرن على وفاة بيرم التونسى وأن تهدى فيه الجائزة لفؤاد حداد فلماذا لم تتضامنوا جميعا ككتاب عامية وراء هذه الدعوة لاقامتها ؟!

✽ نحن نختلف قليلا مع الأستاذ صلاح جاهين .. فهو ما زال يرى انه فى هذه الدولة امل للحوار معها والخطاب والتسول منها .. بينما نحن نعلم حقيقة موقفنا من السلطات وموقف السلطات منـــا .. وفؤاد حداد ليس فى حاجة الى تكريم .. يكرمه نضـــاله وسجنه وشـــعره .. فؤاد حداد رائد مدرسة شعر العامية ودفع من حياته ليس أقل من ١٠ سنوات فى السجون والمعتقلات وليس فى حاجة الى أن نكرمه .. فنحن نحمله فى قلوبنا ونحن نعترف بهذه الحقيقة فى كل لحظـــة .. ونحن لا نتسول من السلطة اعترافا .. فكيف تعطينا السلطة اعترافا وهى تخون الشعب .

ــ طيب. اذا كان هذا هو موقف السلطاتالأدبية والرسمية مزادب وشعر العامية .. فبماذا تفسر موقف النقاد .. وهذا الاستعلاء النقدى الذى يتعاملون به مع شعر العامية وشعراءه ؟

✽ هو موقف الســـلطة أيضا .. فعلينـــا الا نفرق بين السلطات العسكرية والبوليسية والسلطات الأدبية .. فهنـــاك من يعـــادى هذا الأدب لأنه ادب الجماهير .. هناك من يجبن عن الدفاع عن هذا الشعر الذى يعنى انه دفاع عن قضايا الطبقات الكادحة التى تسعى الى تغـــير

حياتها وتغير عالمها وتحقيق ذاتها .. فالسكوت غنيمة .. ولكن موضوعيا أيضا فى نفس الوقت حينما نشأت حركة الشــعر الحديث خلقت حركة نقدية واسعة حولها .. مدرسة فى النقد جــديدة .. ولكن حينما خرج شعر العامية وبالذات فى الستينات فى أوج أزدهاره له وأوج ظهوره على أيدينا نحن الذين أتينــا من قرانا البعيدة بلا ميعــاد لنلتقى .. لم نخلق شراحا ودارسين له .. كان فى المستطاع أن تكتبمقالة عنالشعر الحديث بالفصحى وتنشر .. ولكن لا نستطيع أن ننشر مقالا عن شعر العامية ، ليس من أجل مضمونه السياسى فقط .. ولكن أيضا لأنه شعر بالعامية.. بل حتى شعراء الشعر الحديث كصلاح وحجازى الذين خضنا المعارك الى جوارهم دفاعا عن تجديدهم .. لم يخوضوا المعــارك الى جوارنا دفاعا عن شعرنا مع أننا وجهان لعملة واحــدة .. فأنا حينمــا اكتب قصيدة أعتقد أننى كنت أعبر فى نفس الوقت عن عبد الصبور وحجازى وأمل .. بينما لم يضعوا هم موقفنا فى الاعتبار .

ــ لمـــاذا ؟

* نفس الموقف المتوارث القديم .. والدراسات شبه الازهرية .. ننظر فى ماضى عبد الصبور وحجــازى ونرى ماذا اســتهواهم مثلا فى الآداب التى قرأوها .. نجد الآداب العربية القديمة .. فهم لم يظنوا أن هناك تراثا آخر غير تراث العربية القديمة .. ولم ينظــروا ابدا لتراث فلاحيهم .. ولم يروا تراث القرية على أنه تراث ، أبدا فلم يحترموه بينما نحن امتداد لهذا التراث .. ولذا فهم لم يحترموا الا تراثهم القديم لضيق أفق منهم .. ولذلك عجلوا بضرب حركة الشعر الحديث بتقسيم الجبهة الى قســمين أو أكثر .. وتسلل اليهم هــؤلاء الذين يتسلطون الآن على الشعر والأدب والثقافة .. حتى لقد عادت مرة أخرى النغمة التى تقول ان الشعر الحديث ليس شعرا ، وأنه شعر الملاحدة وشعر الحمر الى مخره .

لم يدرك هؤلاء أنهم ليسوا هم فقط الجدد .. ولكن كنا نحن أيضا جددا .. ومن العجيب أن قصيدة شــعر العامية فى تعبيرها وتكوينهــا وتركيبها وتصويرها .. أى فى الشكل والمضمون قد حققت من الانجازات على مستوى القصيدة وعلى مستوى الأعمــال الشعرية مالم تستطع أن تحققه قصيدة الفصحى شكلا ومضمونا فى التعبير عند كافة الشعراء .. وليس عند فؤاد حداد أو جاهين أو الأبنودى فقط .. حتى ان القصائد التى اشتهر بها صــلاح عبد الصبور وحجازى وأمــل هى القصائد التى استلهمت الأدب الشعبى مثل « شنق زهران » و « الطريق الى السيدة» هى هذه القصائد التى قربتنــا نحن منهم كجمهور لهذا الشــعر .. هى

القصائد التى حاولوا فيها الاقتراب منا .. فالشعر الفصيح كله فى افضل حالاته باستثناء امد دنقل كان شـعرا محافظا على مستوى الأفكار .. لم يكن شعرا مقاوما .. يعنى لم تعكس قصيدة الشعر الحديث صراعا واضحا ضد السلطة الا فى حالات كأمل دنقل الذى هو فى اعتقادى ابن موقفنا نحن ايضا .. وهو يعبر عن الزير سالم كان يستلهم الآداب الشعبية فى التعبير عن قضايا قومية سياسية وشعرية واجتماعية .

ــ برغم اجابتك الشافية والكافية والجيدة هـذه .. الا اننى وانا اسعى لتفنيد كل الادعاءات والآراء حتى نصل الى الحقيقة وحدها حتى ولو جاءت عارية وقاسية .. اعاود فأسـالك .. ترى هل ندرة هـذه الأعمال والدراسات النقدية انما ترجع الى طبيعة العمل الأدبى العامى نفسه الذى لا يحتاج الى اسهامات النقدية ؟

* على العكس .. وأولا أذكر انه كتب عنى وعن شـعرى ثلاث دراسات نقدية واظن انها من افضل ما كتب فى نقد الشعر فى مصر . كتبها ابراهيم فتحى وغالب هلسـا ورضوى عاشـور .. ولكن بشكل عام .. قصيدة العامية نعم هى باللهجة العامية وباللغة العامية ولكنها تحمل تركيبها وتحمـل أفكارها .. وعلى مستوى الشكل من الممكن ان تتفوق كما ذكرت لك على شعر الفصحى .

ولذا علينا ان نفرق بين هذه المقطوعات السـائجة التى تغنى او ما يسمى بالأشعار الثورية الساذجة التى هى ترديد للازجال القديمة وبين المجرى الحقيقى لنهـر وحركة شعر العاميـة التى حققت على مستوى التركيب وعلى مستوى الصور اعجازا فنيـا يحتاج لشروح وتوضـيح ودراسة ولاعادة اكتشاف قيمهـا الجمالية والشـعرية .. بل والتنظير للحركة الأدبية العامية كلها سلبا او ايجابا ولاختبار الاصـل من غـير الأصيل . كل هذا من عمل الناقد .. فكل اديب جيد يحتاج الى حركة نقدية تضيئه .. لا داعى ان نكتب عن الشعراء وعن قصائدهم .. نكتب عن حركة الشعر العامية .. نقيمها ، نعطيها حقها .. ندافع عنهـا فى مواجهة هؤلاء الغيلان الذين يحاصرونها .. انظرى الى خارطة شعراء العامية .. أين ذهبوا .. لقد انزووا .. كل واحد دور على طريق آخر يأكل منـه خبزا .. أين انصرف الشعراء .. أين ذهبـوا .. صمتت معظم الأصوات وبحثت عن عمل آخر .. هناك من صمت جبنا وهناك من صمت يأسـا .. أين ذهبت هذه الحركة التى كانت متدفقة .. ذهبت حين لم يتحمل أبطالها الضربات المتوالية عليهم من قبل السلطة .. فلو

كان هناك مدافعون عن هذه الحركة لما تمزقت .. لم يدافع عنا غـيرنا حتى الآن .. كل واحد منا يحمـل قصيدته فى كف ورقبتـه فى كف آخر ويذهب ليلقى بقصيدته بين الناس .. وهو لا يعرف اذا كان سوف يعود الى بيته أم لا .. مع أن كل المهتمين بالثقافة والأدب وكل النقاد ربمـا لا شاغل لهم الا تمجيد شعر العامية وشعرائها فى جلساتهم الخاصة الا انهم لا يكتبون حرفا واحـدا بشكل رسـمى دفاعا عن شـعر العامية وشعرائها .

ـ لأنها قضيتك .. ولأنه واضح انه مازال عندك ما تحتاج الى ان تقوله بالذات فى هذه النقطة .. وعندنا ما نحتاج الى سماعه منك .. اسألك هل هذا الموقف من شعر العامية هو امتداد طبيعى للموقف من ثورة يوليو ومنجزاتها حيث انهم يعتبرون ان شعر العامية هو وليد ثورة يوليـو ؟

* شعر العامية ليس وليد ثورة يوليو .. وانما نحن تاريخ متصل ومدارس متعاقبة تبدأ بعبد الله النـديم مرورا ببيرم التـونسى ثم يأتى شعراء العامية المحدثون .. هذا من ناحية .. أما الناحية الأخرى فهى أن شعر العامية اسهم فى ايجاد فن آخر هو فن الأغنية .. واتجه بعض شعراء العامية لكتابة الأغانى الوطنية .. وهذه الأغانى بالذات كان منها الأغنية التى تتخذ موقفا ناقدا للنظام والأخرى التى تمجد النظام وبالذات فى فترة جمال عبد الناصر .. وربما كان هذا الجانب هـو الذى يعطى شبهة الولادة مع ثورة يوليو .. ولكن وكما قلت لك فان معظم شـعراء العامية سجنوا فى فترة عبد الناصر ما عدا صـلاح جاهين .. لأنه كان يكتب أغنيات للسـلطة .. نعم ان فترة عبـد الناصر بالرغم من كل تناقضاتنا معها الا انها كانت فترة بناء .. فترة نضال ضـد الاستعمار وكان لها وجهها المشرق .. ولكن ليس عمل الشاعر هو تمجيد المشرق والتغافل أو اخفاء الجانب المضاد للجماهير والمعادى لحركة النـاس .. وبالتالى كان شعراء العامية بعضهم منحـاز للسلطة فى صـورة جمال عبدالناصر وبعضهم كان يقاوم بقصائده ويعاقب على هذا .. وبعد عبدالناصر صمت الكثير من الشعراء لأن القضية لم تعد تتحمل الرماديات أو الألوان المحايدة .. ولذا كان على الشاعر ان يتخذ موقفا واضحا .. وهل هو مع سلطة تخون جماهير الشعب العربى وتبيع قضيته للاعداء مجانا وترتمى فى احضان الاعداء أم انه ضد هذه السلطة بشكل واضح وقاطع .. لأن المسألة لم تعد تحتمل اللعب على الجانبين .. وهـذا الموقف كانت له ايجابياته .. فمعاهدة كامب ديفيد منَ ايجابياتها الصريحة والعبقرية انها حسمت قضية الانتماء .. هل أنت مع الوطن أو ضد الوطن .. هل أنت

مع السلطة أم مع الشعب .. هناك انصاف الشرفاء دائما الذن آثروا الصمت ، وهناك من وقف الى جوار السلطة بوضوح ، وهناك من وقف الى جوار الشعب بوضوح أيضا .. ولقد تصادف ولأسباب موضوعية انه بعد قوانين يوليو التى تسمى بالقوانين الاشتراكية سنة ٦١ حدث أنه بدأ الحديث عن العمال والفلاحين وبدأت تمثل الطبقات الشعبية وبدأ الواقع يفرز رجاله .. فالطبيعى أن اغادر أنا أبنود ويغادر أمل دنقل قفط ويحيى الطاهر الكرنك وسيد حجاب المطرية وفؤاد قاعود اسكندرية وصلاح عيسى والرسامين ورجال المسرح .. وكل جيل الستينيات وكان مصر كانت تعده وتجنده لأن يلعب هذا الدور .. كان جيل جاهز .. ولذلك تواجدنا فى وقت واحد .. فجيل الستينيات هذا هو الجيل الذى ربى بعضه .. ربى نفسه بنفسه ، كان من يكسب خمسة جنيهات يعول الجيل بحاله .. وبالتالى زج بنا الى السجون بعد ان فرغت السجون من كل المعتقلين التقدميين .. نحن سجنا عام ٦٦ حيث لم يكن هناك سجين تقدمى فى السجون .. جيل الستينيات سجن بعد ٦٦ .. وبالتالى الثورة فى فترتها الأولى ساهمت فى أن نتواجد ولكن فى نفس الوقت نشأت التناقضات بيننا وبينهم وكان لابد أن نصطدم .. واصطدمنا .. وبعد عصر عبد الناصر دخلت مصر فى طريق آخر بخلاف ما اتفقنا عليه وبخلاف ما قامت الثورة من أجل تحقيقه .. وهنا كان لابد علينا أن نتخذ الموقف الصريح الواضح .

ــ ملاحظة غريبة وقعت عليها وهى هذه العلاقة العكسية بين ازدهار ادب العامية وادب الفصحى .. فما ان يزدهر احدهما حتى ينتكس الآخر .. والعكس .. فاذا ما ازدهر شعر العامية أصيب شعر الفصحى بالخمول والعكس صحيح .. فهل تتفق معى ؟!

* غير صحيح .. لأن فى فترة الستينات ازدهر الشعران الفصيح والعامى لأن مصر كانت فى حقيقة أمرها مزدهرة .. نعم لم يكن هناك ديمقراطية مثلا .. وكان هناك تعسفية بوليسية ولكن كل الشعراء كانوا يعبرون بصوت عال ويبدعون .

ــ اطرح سؤالى بشكل آخر واكثر تحديدا .. فشعر العامية كان هو الأول والاكثر والاجود فى التعبير عن النكسة والهزيمة والارتفاع فوقها وتحديها ولكن شعر الفصحى كان هو الأول والاكثر تعبيرا عن فرحة النصر والعبور والاعتزاز به والتغنى به بينما فشل شعر العامية فى ذلك ؟

* ساعد لك القضية .. فلهذا أسبابه .. ففى حالات الازدهار الشعبى ترتفع أصوات الشعراء هذا أمر معروف .. وفى حالات الهزيمة والانكسار تخفت أصوات الشعراء .. أنا من وجهة نظرى لم تكن هزيمة ٦٧ نكسة كهذه النكسة الحقيقية التى نعيشها الآن . مصر انكسرت نعم فى عام ٦٧ ولكنها لم تكف عن النضال .. بل على العكس بدأت حرب الاستنزاف ودخلت فى معارك سريعة مع العدو .. وتجدين شاعراً مثلى انتقل الى السويس .. ونقلت حياتى كلها إلى السويس وعشت حياة الجنود والعسكريين والناس تحت القصف والنيران وكتبت .. وكان كل همى الا يصيب اليأس الشعب المصرى.. فطالما نحن ــ الشعب المصرى ــ نحمل هذه البندقية وفى مواجهة الاستعمار فلا خوف على مصر .. انما الآن عندما بيعت مصر للأعداء وسلمت كل قضايا الوطن لتجارها ومستغليها والذين لا يعرفون شيئاً عن مصر ولا يحبونها .. على العكس يحتقرون الشعب المصرى والعربى والذين يجدون الراحة فى الانفصال عن الشعوب العربية والذين يرون أن فلسطين هى سبب كوارثنا الى آخره .. فهذه هى النكسة الحقيقية ولا تطالبيننى أن أكتب قصائد عن نصر لا أراه ولا أحسه .

ــ اعترف انك لم تقنعنى باجابتك هذه رغم انى معك فيما طرحته فيها .. ولكن كانت هذه مرحلة سابقة على الانتصار والعبور الذى لم اجده ولم المسه فى قصيدة عامية .. بينما ما قبل هذا وما بعده وجد تعبيره الجيد .. فهل شعر العامية بكاء وانهزامى ولا يجيد الكتابة عن الفرح والنصر ؟!

* اقول لك انه ليس هناك اى شك فى ان حرب أكتوبر كانت اختباراً للجندى المصرى الذى ظل سنوات على شاطىء القناة يمضغ الصبر والاهانة والذل .. ولا شك انه انتقم لهذا خير انتقام .. ولكن شعر العامية لم يعبر عن هذا لأن السلطة لم تترك له الفرصة .. فبين النصر وبين البيع ثوان .. وما تقولينه ليس ادانة لشعر العامية .. فشعر العامية حينما كانت الدنيا مظلمة كان هو الشمعة المضيئة فى الظلام .. يرتفع صوت شعر العامية يناهض السلطة ويقاومها .. وعلينا ان نفرق .. فى عام ٦٧ حينما حدثت النكسة واصيب المثقفون باليأس والاحباط خرجت من القاهرة وذهبت للحياة فى السويس مع الجنود والفلاحين الذين رفضوا الهجرة . .وأظن أن ما كتبته فى ذلك الوقت يعد من افضل الاشعار التى كتبتها على الاطلاق .. سواء على مستوى الشعر أو الأغنية ، أو على مستوى تجربة الشعب حيث نقلت التجربة النبيلة جدا للشعب المصرى فى هذه الظروف .. بعد ذلك مات عبد الناصر

وجاء السادات وأظن كان لابد أن يصاب الشعر بحالات ترقب كي يعلم الى أي الطرق تسير .. بعد ذلك حدثت معركة أكتوبر وما أحاط بها من قبلها ومن بعدها الذي ملأ القلب بالشك .. وفي هذا الوقت لم أكن أعيش في مصر ، كنت بين تونس وانجلترا لمدة ٣ سنوات حيث جئت في ٧٤ ، كانت الحرب قد بيعت بشكل أو بآخر ودخلوا في المفاوضات وجاءت معاهدة كامب ديفيد .. ومنذ بداية الانفتاح كان على أن اغادر بيتي مرة أخرى واخاطب الناس .. وكانت قصيدة سوق العصر .. متنبئا بكل ما سوف يحدث في مصر في المرحلة القادمة بما فيها كامب ديفيد فلم أسكت الا بموت السادات . آخر قصيدة كانت عن خالد الاسلامبولي .. فهذه هي الهزيمة بالنسبة لي أنا .. حيث رأيت وجه الشعب المصري تسفر عنه النيران في ٦٧ والفلاح المصري الذي اتهم بالملكية وحبه للأرض بصورة مرضية .. رأيته يتغير ويتحول وكان على أن أبلغ الشعب المصري انه ليس أقل من الفلاح الفيتامي أو الكمبودي الذين تمجدهم الكتب .. فما كانوا يرونه نكسة كنت أراه نصرا حقيقيا حيث الناس يولدون ويخلقون من نيران الحرب .. أما النكسة الحقيقية عندي كانت بعد معاهدة كامب ديفيد .. ولا أظن أن صوتي خفت .. خلال هذه الفترة انجزت ديوان المشروع والممنوع الذي لم أكتبه للنشر ولكن تلته للناس وفي مؤتمرات وندوات .

ــ هذا يجعلني اسالك أين أنت الآن من خلال الاذاعة المسموعة .. ففي الستينيات ملكت العقول والقلوب من خلالها بوجوه على الشط .. وفي السبعينات ملكت الاسماع فقط بالسيرة الهلالية .. وفي الثمانينات ..

* • وقبل اكمالي لبقية السؤال ثار الابنودي ثورة عارمة وأطاح بأشياء كثيرة ما كانت أمامه .. وقام وقعد وهو يصيح . بل يصرخ في .. من قال لك انى ملكت الأسماع فقط .. ماذا تعرفين عن السيرة الهلالية.. أنت صغيرة ولم تسمعيها .. وذهب بعيدا بينما لم يذهب صوته .. وعاد وهو يحمل بين يديه أجولة راح يفرغ منها أو على الاصح يقذف فيها أمامي آلاف الجوابات بينما غضبه يزداد اشتعالا وهو يقول .. أنا لا أطيق من يأتيني بأحكام مسبقة .. أول مرة تصل لشخص كل هذه الجوابات .. آلاف العمال والفلاحين والمثقفين بعثوا لي .. وتقولي ملكت الأسماع فقط .. هذا العمل الذي كانت تسجله عني من الراديو الجهات العلمية المسئولة .. أنت لم تر كيف التف حولها الناس .. وكيف كانت تعطل الحياة لحظة اذاعتها .. وعندما هدأ بعد ذلك ــ بقليل من الجهد وكثير من التفهم .. كان بقية هذا الحديث الهام والصريح للابنودي ومعه .

كنا قد توقفنا عنـــد ثورة الابنودى الهائلة اعتراضـــا على ما ظنه ــ تسرعا ــ هجوما منى او عدم اعتراف او تقدير لمجهوده وفضله فيما جمعه وبذله فى السيرة الهلالية .. والآن نتابع بقية حديث عبد الرحمن الابنودى .

ــ اولا احب ان اوضح لك رغم اعتراضك على انى « صغيرة » من اننى فعلا كنت استمع ــ على قدر فهمى ساعتها ــ الى الســـيرة الهلالية من خلال اهتمام ابى بسماعها .. ولادلل لك على اننى لا اجيئك باحكام مسبقة .. اذ قرات كل ما كتبته عن وحول الســـيرة الهلالية .. وادلتى اسئلتى .. فانت قلت ان معظم شعراء السيرة الهلالية يعتقدون انهم الهموا الشعر بوحى سماوى .. فهـــل كان اهتمامك انت ايضا بها كذلك ؟!

* فعلا هناك من يسموا فى الصعيد بالذات « بالمضروبين » بالسيرة اعتقادا منهم ان السيرة تنتخب رســـلها وتنتقى من يعبرون عنها وتعين حراسها وهؤلاء الناس فعلا حينما تتعرفين اليهم فى الواقع هم اشـــبه بأفراد مخبولين ولكن خبلهم هذا لا يتبدى الا حـــين يتحدثون عن السيرة الهلالية أو يمارسون طقسها .. اما خارج ذلك فهم افراد محترمون فى مجتمعهم يمـــارسون اعمالا جـــادة وأنا لست ممن تنام تحت رباب معلق واستيقظ على صوت ربابة يعزف فى مداه الليل بمفرده .. وانما أنا واحد من هؤلاء المضروبين بالسيرة .. وتختلف اشكال الضرب من واحـــد الى آخر .. فهناك من هام خلف الشعراء يتعقبهم فى كل مكان ويبيع أرضه قيراطا بعد قيراط حتى اصبحوا كالدراويش الفقـــراء لا يملكون الا حب الشعراء والسيرة .. وهناك من تلبسته شـــخصية الشاعر فحاول أن يكونها او ان يوفق بين أن يكون الشاعر ونفســـه فى نفس الوقت فتبدوا فى صور أشباه المجانين الذين ينظـــر اليهم النـــاس بشىء من السخرية والرثاء والاحترام .. والسيرة بهذا المعنى تصبح هى النداهة أو ذلك المجهول الذى « ينده » على الافراد ليسرقهم من واقعهم حيث يذهب بهم الى المجهول .. واظننى واحد من هؤلاء المندوهين الذين اختارتهم السيرة ليتركوا اعمالهم المربحة وواقعهم المستقر ليطاردوا الســـيرة اينما وجدت ليجمعوا اشلاءها المتناثرة مضحين فى ســـبيل ذلك بالوقت والمـــال دون انتظار لكسب مادى أو حتى أدبى .

ــ ومتى كانت بداية هذا الاهتمام بالسيرة الهلالية وكيف ؟

* البداية كانت فى الطفولة والصبا .. فقد كان يقام فى قنا مهرجان أو كرنفال دينى كبير احتفالا بمولد سيدى السيد عبد الرحيم القنائى ..

ويتجمع فيه كل انواع الفنون وكل صنوف الأدب الشفاهى الملقى اداءا او المغنى وكان يمكن لى فى الخمسينيات أن استمع وان اشاهد بدون مبالغة الى ١٠٠ فرقة شعبية بين شعراء ومغنيين شعبيين ومغنيات وراقصات الى آخره وهى مدرسة تخرج منها كل من ضرب بالسيرة فى منطقتنا .. وكان الشعراء يتبارون فى الخلق والقول والاداء وكانت هناك احــزاب كاملة من الجماهير .. كل حزب له شاعره الذى يتحمس له بل ويخوض المعارك من أجله ويحميه ويحمى روايته الى آخره .. اضافة الى انه فى أبنود قريتى وفى كــل الاحتفالات الشعبية والمناسبات الاجتماعية كان الشاعر يدعى ليقيم ليلة أو ليلتين أو ثلاث نسهر فيها حتى الصباح نستمع الى قصص الهلالية واشعارهم ونكتشف عوالمهم ونحن مازلنا بعد اطفال وفيما بعد وفى منتصف الستينيات وانا فى القاهرة خطرت على بالى فكرة جمع تلك الأشياء المدهشة التى ما زالت ظلالها ترتسم فى مخيلتى منـذ الطفولة .. وحين تحصلت على جهاز للتسجيل و ١٠٠ جنيه بدأت اولى رحلاتى لجمع السيرة الهلالية فى عام ٦٧ بادءا بمدن البحر الاحمر وجباله وبدوه ثم نزلت الى الوادى بدءا بقريتى وحتى اليوم وغدا مازلت اجمع أطراف هذه السيرة المترامية الاطراف واحاول ان اضعها فى بدن واحـد متكامل تماما كما فعل هوميروس فى اليانته .

ـ كم ساعة جمعتها ؟

* جمعت حتى الآن أكثر من ٦٠٠ ساعة وفرغتهــا من شرائطها وطبعتها وشرحتها حيث اقيم عليها لدراسة هذا العمل المعجز .. واحلم بالهيئة التى قد تتحمس لنشر هذه النصوص الشبعية الأصيلة .. ولقـد جمعت روايات ستة شعراء هم كل ما تبقى فى واقع السيرة فى جنوب مصر كما انى جمعت نصوص وأحاديث ما يزيد عن ٢٠ راويا .

ـ هل لك ان تخبرنى بلا غضب او ثورة عن سر تحمسك واهتمامك لهذا العمل الاكاديمى الذى يدخل فى صميم عمل جهات علمية اخرى كثيرة ومسئولة ؟!

* لقد أحسست احساسا غامضا غــير واع بأن التغير الاجتماعى السريع نتيجة التطور كفيل بالقضــاء على الكثير من المظــاهر والظواهر الاجتماعية .. كما ان اجهزة الاعــلام واجهزة البحث المختلفة كجهــاز التسجيل والراديو والتليفزيون ادى الى تعطيل ديناميكية هــذه الفنون وفعلها فى الواقع وتحول الناس من مبدعين الى متلقين فانكمشت بالتالى قدرات الابداع وتأثر المأثور الشــعبى تبعا لذلك واصــابته الشيخوخة

وتوقف نموه ووظيفته في الواقع .. واصبح الاعتماد على المحترفين عبر شريط الكاسيت هو الأساس .. خاصة بعد سفر الفلاحين والعمال للبلاد العربية فأحسست بضرورة انقاذ هذه الفنون من الاندثار والغياب من ذاكرة الأجيال الجديدة .. خاصة وأن الحكومات لا تنتبه عادة لمثل هذه الأمور الا حينما تندثر .. ونعم نحن في مصر نمتلك أكبر مركز للفنون الشعبية في العالم العربي والذى صرف عليه ملايين الجنيهات وللأسف لم يقم هذا المركز برسالته في جمع هذه الفنون كما يجب بالرغم من تكدسه بالمهتمين والمتحمسين للتراث الشعبي .. الا أن النتائج كانت مخيبة .. فهو نفس المركز الذى كان ينتظر الى جوار الراديو ليسجل السيرة الهلالية التى كنت ابثها من خلاله باعترافهم ولذلك ودائما يبقىعمل الأفراد الصادقين هو العمل المتميز الذى يؤدى الى نتائج على الأقل أكثر صدقا من أعمال الموظفين .

ـ وهل تقدمت حقيقة بهذا العمل للحصول على رسالة الماجستير؟

* حينما تكدست لدىّ التسجيلات والنصوص الفنية جدا والتى تفوق قدراتى كباحث .. وعندما ارقنى أن يسجن هذا الابداع العبقرى في أرفف مكتبتى .. من هنا لجأت الى عملية الآداب بحثا عن منهج يفيد في تحقيق هذا الأمل .. ولكننى خرجت من التجربة يائسا بعد أن أمضيت خمس سنوات هى عمر دراستى في هذه الكلية الى ان تخرجت ووجدت أن منهجى الحر أفضل لى وللمادة التى جمعت من هذه الأساليب ضيقة الأفق التى يسجنون فيها مثل هذه الأعمال الحرة .. وبدأت أتخلى عن فكرة الدراسة الاكاديمية وكتبت أولى دراساتى في السيرة والتى ترجمها المفكر والأديب التونسى الطاهر جيجا الى الفرنسية والتى صدرت منذ خمسة أعوام وصارت مرجعا هاما في كل دراساتى الشاملة عن هذه الملحمة العبقرية .

ـ آه . ولكن لماذا هذا الاهتمامالخاص بالسيرة الهلالية دون سائر السير الأخرى الكثيرة عندنا ؟

* سؤال جيد فعلا .. فمنذ خمسين عاما كان المغنون والشعراء في القاهرة والاسكندرية وغيرها من المدن يقصون الزير سالم والظاهر بيبرس وسيف بن ذى يزن وغيرها من السير التى انتشرت خلال هذا الزمن القصير .. **ولم تبق الا السيرة الهلالية لأنها تجميع لنضال العرب القديم وايامهم وتاريخهم وهى تجسيد لبطل مفتقد يقود الشعوب العربية نحو غايتها اى الحرية . فالسيرة ليست فردية ولا ضيقة المفهوم ولا تعبر**

عن بطل خرافى .. ولكنها البوتقة التى انصهر فيها تاريخ وآمال وطموحات شعوبنا العربية الفقيرة إلى البحث عن العالم الأفضل ولهذا إحتفظ بها الشعب .

ـ سؤالى الاخير عن السيرة الهلالية .. فدعنى اعترف لك ان اختيارك لوقت تقديم السيرة فى ذاك الوقت بالذات شغلنى كثيرا .. فهل كان هذا اعترافا منك ان الشعر لا يجدى فى هذه المرحلة وان الانفع والاكثر تاثيرا وتحريكا لوجدان الشعب هو مثل هذا العمل الملحمى الشعبى .. ام هو تحايل ذكى على الكمون الادبى الذى كنت تعانيه ؟

* لا ادرى اذا كان تقييمك لفترات ابداعى صحيحا أم لا .. واشك فى درجة موضوعيتها .. فالشاعر يبدع دون نظر لاية اعتبارات اخرى .. ولكن على العموم هناك فترات اسميها فى الشعر فترات الصناعة الثقيلة حيث لا تضطرك ظروف الواقع اليومى الميت الى كتابة القصائد القصيرة السريعة وحيث يجب ان يعود الانسان الى نفسه لينجز كل الأعمال الكبيرة التى يؤجلها مرغما أمام متطلبات الواقع اليومية .. وفى هذه الحالة يعيد الانسان قراءة كتبه القديمة ويعيد مناقشتها وهذا ما فعلته حين اعطيت نفسى بشكل اكبر لجمع السيرة الهلالية وايضا حين درست فى الجامعة خمس سنوات وذلك فى الفترة من ٧٤ ـ ٧٩ .. فهذه الفترة لم تكن تحتاجنى بصورة من الصور .. فمصر دخلت الحرب وانتصرت .. ومثل هذه الفترات الميتة تكون دائما لعودة الكاتب الى ذاته والى بناء نفسه والى تقديم اعمال قد لا يتاح له تقديمها اذا كانت الفترات السياسية ساخنة وملحة واعتقد اننى مدين ايضا لهذه الفترة الميتة فى اننى قدمت السيرة الهلالية فى ٣٦٥ نصف ساعة باصوات شعراء حقيقيين وحفظتها فى الاذاعة واستمع الفقراء فى كل مصر اليها كأنها عمل نضالى حقيقى .. وهى بالفعل كذلك فالسير الشعبية انتعشت دائما حينما كانت الشعوب فى حاجة الى المدد لمواجهة الصليبيين والتتار وقوى البطش من المماليك الى غيرهم .. ولكن قبل مبادرة كامب ديفيد كنت قد تنبأت بها وارتفع صوتى مشيرا ومنبها الى الخطر القادم ولم اسكت مرة اخرى الا بقتل السادات ومنذ ذلك الوقت وانا انظر الى الفترة السياسية الجديدة بعقل وعين الدارس وفى نفس الوقت أنجز ماعلى من اعمال متأخرة .

ـ اترك السيرة واعود اليك انت لاسالك فرغم استخدامك للعامية الشعبية الا انهم يقولون عنك انك شاعر للمثقفين .. فهل هذا يا ترى مدح أم ذم من وجهة نظرك ؟

* ليس المهم ان يكون هذا مدحا او ذما .. ولـكن المهم ان تبحث فى حقيقته وفى حقيقة من يقولون ذلك — فانا واعـوذ بالله من اذى قوله انا — من اكثر شعراء العامية الذين حققت أشـعارهم انتشـارا على المستوى الشعبى .. انا الشاعر الذى يعرفه كل من يلبس الجلابية فى بلادى .. ولا يتحقق ذلك اذا ما كنت شاعرا للمثقفين فقط .. وفى الواقع ومنذ بداياتى الشعرية الأولى كان هدفى هو التواصل مع من اكتب عنهم ولهم كحراجى القط واحمد سماعين وهاشم الكيالى وابراهيم ابو العينين وغيرهم وحتى النماذج التى اخترتها من واقع آخر مثـل الخواجا لامبو فاننى استعرتها اسـتعارة مصرية او ابتدعتها من وجهـة نظر مصرية وضمنتها احـوال المصريين وهى البساطة .. صحيح اننى شاعر أؤمن بذاتية الفنان فى شعره . فنحن لا نكتب موضوعات انشاء وانما نعبر عن الذات الخاصة اولا واخيرا .. وبقدر عدم العزلة يكون الشـعر متفتحا وبسيطا وعميقا .. ولكن هل يمنع هـذا ان لى هموى الخاصة جـدا خارج نطاق الجماعة وترددات وتناقضـاتى التى تدفعنى للتعبير عنهـا بقصائد قد لا افهمها انا شخصيا .. وهناك قسمة واضحة بين دواوين حققت من الانتشار الجماهيرى مالم يحققه شـعر آخر كالأرض والعيال وجراحى القط واحمد سماعين ووجـوه على الشط وبين شـعر تلقفه المثقفون واعتزوا به وربما لم تعـلم به الجماهير ولم تسمع منه شـيئا كالفصول والزحمة وصمت الجرس .

— بصراحة شديدة جدا معنا ومع الذات قل لى هل كنت ستكون بنفس هذه الشهرة لو لم تكن طريقة القائك وادائك بنفس هذه اللهجة الخاصة جدا التى يتميز بها الابنودى ويحرص عليها ؟

* قضية الاداء عندى ليست موهبة بقدر ما هى موقف واكتشاف ومران وجهد كبير ليتحقق لى ما تحقق . فمنذ الطفولة حين استمعت الى الشاعر الشعبى ابو ربابة واكتشفت هـذه الصلة العبقرية بينـه وبين جمهوره وهـذا الالتحام الذى لا يتحقق الا فى حالة من حالات الصـدق الشديدة والوعى النادر بطبيعة الجمهور الذى يخاطبه .. ولقـد كبرت معى هذه الصورة واستمرت وكل رحلتى الشعرية هى محـاولة لتبوء هذه المكانة التى لشـاعر الربابة .. فالأداء عنـدى عنصر من عناصر الابداع ، من عناصر العمليـة الشعرية ذاتهـا .. فانا لا اكتب للورق وانما اقول على الورق ودائما فى ذهنى اثناء الخلق « عدا الأشعار الخاصة بى » ان هذا الشعر يصدر منى ليقال بين الجماهير .. خاصة وان كتابة الشـعر العامى على الورق تفقده الكثير من سماته وعناصره الأصلية كفن للقول والأداء وليس فنا للقراءة .. وانما القراءة ما هى الا وسيلتنا الوحيدة

للتسجيل .. واذا فليس مهما ان يكون صـــوت الشـاعر الشعبى جميلا وانما يجب ان يقبض على روايته بشكل واعى ويعــرف أحوال جمهوره وهمومهم يعرف أسماءهم وأحوالهم حتى يقف بينهم بلا غربة ملتحما بهم.. فقضية الأداء أساسية عندى وهذا لا يأتى بالتعلم .. فمثلا أنا أشفق جدا على هؤلاء الذين يقلدوننى واعرف أنهم قد يضحكون الجمهور وقد يسلونه ولكنهم أبدا لن يهزوه من الأعماق .. فاللهجة الصــعيدية عندى ليست فاكهة الريف للمدينـــة .. أو لون من التسرية عن الجمهور وتسليته .. واذا كنت قد وفقت فى صنع هذه العلاقة المتماســكة بينى وبين جمهورى فليس لانى شاعر محظوظ ولكن لانى اهتم فعلا بشعبى وشعرى واحاول أن أجعل منهما شيئا واحدا .

ــ حسنا .. وهل كنت ستنال نفس هذه الشهرة لو لم تكن كلماتك قد غنتها اصوات اشهر واحب المطربين ؟

* أولا اهم اشعارى حتى الآن هى التى غنيتها بنفسى .. أى هى الأشــعار التى اقف بين الناس لأؤديها .. فهـذه هى التى جعلت من الابنودى الصوت الخاص فى الشعر .. أما عن الأغنيــات وهى دائمــا ليست ابداعا خاصا .. والنجــاح فى دائرة الأغانى مهمــا كان النص حسنا لا نحكم عليه بمقاييسنا عن الشعر ولكن الحكم ينحصر فى كونها أغنية وهى فن آخر مستقل تماما عن فن الشـــعر .. وليس بعيدا عن الحقيقة أن الأغنية من وجهـــة نظرى فن تجـــارى .. فلو تعرفين أن الأغنية هى المسئولة عن طبع كافة دواوينى الشعرية .. فمن ايرادها المالى طبعت الاثنى عشرة ديوانا ومكنتنى من جمـــع التراث الشعبى .. واظننى نجحت فى وضع مسافة كافية بين الشـــاعر وبين مؤلف الأغنيـــة منذ وقت مبكر .. ثم ان اغنياتى التى كتبتها قليلة ولكنها كيفيا استطاعت أن تبرز وأن تظهر .. وأنا لم أحارب فى مجـــال الشعر كمــا حوربت فى مجال الأغنية .. ففى مجال الشعر الحرب بالأساس سياسية بينى وبين السلطات الأدبية العقيمة .. أما فى مجال الأغنية فهى حرب اقتصادية ومباشرة لانها تتعلق بأكل عيش الآخرين الذين يحترفون هذه المهنة .. وما حظيت به فى الشعر والأغنية من واقع جدية الابداع فى الجانبين .. وقضية الشهرة لا اتوقف امامها كثيرا ولا اعتبرها هامة بحال من الأحوال .. وان افخر أننى حققت شهرة فى المجال الشعرى عن طريق بثى للسيرة الهلالية من خلال الراديو اكبر مما فعلت الأغنية أو الشعر .. بالاضافة الى أن الشهرة كلها فى الأغنية تذهب للمطرب وحده واسم الشاعر لا يأتى عادة الا فى ذيل القائمـــة .

ــ ولكننى اتذكر لك رأيا قلته مرة عن ان صوت عبد الحليم حافظ بالنسبة لك كان اهم من جريدة الأهرام .. افاليس هذا تناقضا منك ؟

* نعم لقد قلت يوما أن صوت عبد الحليم حافظ هو جريدة توزع فى العالم العربى أكثر مما توزع كافة الجرائد العربيـــة مجتمعة وهو قول حقيقى .. لكن هذا لا يمنعنى من التناقض معه بعد النكسية مباشرة حين أراد أن يتخلى عن هموم الوطن لنستمر فى عمل أغنيات عاطفية متجاهلين النضال الذى كانت تخوضه أمتنـــا فى ذلك الوقت ثم أن هـــذه الجريدة نفسها الواسعة الانتشار غير قابلة الا لنشر بعض القصـــائد الصغيرة المشروطة ولا تغنى بحال عن جريدتى الخاصة وهى صوتى .. فهل كان من الممكن مثلا أن اجعله يغنى الخواجه لامبو أو الجزر والمد .. وانما كان هذا الاستشهاد فى مجال الأغنية فقط .

ـ وبلمانة يا أستاذ أبنودى ما سر الخلاف الذى حدث بينكم وبين عبد الحليم حافظ ؟

*** حين اخرج من ادراجه بعض الأغنيات العاطفية التى كنت قد كتبتها قبل عام ٦٧ مثل الهوى هوايا واحضان الحبايب وغيرها .. بينما كانت دماء الشهداء فى سيناء لم تجف بعد .. ومن هنا حدث هـــذا الشرخ فى العلاقة بيننا والذى أستمر حتى موته .**

ـ بالمناسبة .. كم عدد هذه الاغانى التى لحنت وغنيت لك ؟

* ٢٥٠ اغنية على ما اظن .. بعضـــها مستقل وبعضها ضمن مسلسلات .. وهذه الأخيرة لا تحسب .. لأنها عادة تذاع مرة واحدة .. انما الذى يؤثر فى واقع الأغنية هى تلك الأغنيات المستقلة التى تفتحين الراديو فتخرج لك .. وهذه لا تزيد عن ٨٠ اغنية مثلا .

ـ الابنـــودى الذى قال بالأغنية فى الهزيمـــة « وبلادنا ع الترعة بتغسل شعرها .. جانا نهار مقدرش يدفع مهرها » .

* آه . موال النهار .. هذه الأغنية كانت من أكثر اسباب احترام العالم العربى لى .. وهى الأغنية الوحيدة التى رصدت واقع وهمـــوم الشعب المصرى بعد النكسة .. وهى الوحيدة التى شـــهدت أنه كانت هناك هزيمة .. وأن هذه الهزيمـــة كان لابد أن تقـــع بحكم أوضاعنا السياسية فى فترة عبد الناصر .. ومن العجيب أن هذه الأغنية اسكتوها فى وقت مبـــكر .. أننى اكتشفت فى زيارتى للأقطار العربيـــة أن نصف احترامهم لى تسببت فيه هذه الأغنية كما لم تفعله لى قصيدة أخرى من قصائدى الجيدة .. وهذا يبرهن على أن فن الأغنية ليس فنا تافها بأى صورة من الصور .

ـ للأسف حضرتك لم تستمع لبقية سؤالى ... فاذا كنت قد بررت اغنية الهوى‌هوايا بعد النكسة مباشرة بأسباب خارجة عنك .. فبماذا تبرر ان الابنودى الذى قال موال النهار ساعة الهزيمة وقال بعد اكتوبر مباشرة .. « صباح الخير يا سينا عاشق انا والحى دا حى ، وانا ساعة العشق مين يعرف يقول زى » هو الذى يقول الآن اشكيك للقاضى وتوتو نى لفاطمة عيد ؟

* لا تتخيلى وقد نجحت موال النهار هذا النجاح وأثرت فى الناس بهذا القدر ومنحتنى هـذا الاحترام ان انساق وراء اغنيات سياسـية أو اغنيات مناسبات سرعان ما تكنسـها الأحـداث الجديدة .. كما حـدث لبعض الانتهازيين الذين صنعوا اغنيات سياسية قضت على معظمها أحـداث جدت فى المنطقة العربية .. فلا أظن أن الزمن سوف يفلت اغنيات مثل موال النهار او السيح او أضرب أو ابنك يقولك يا بطل أو بركان الغضب او يقضى عليهـا يوما ما .. ذلك لأنها صدرت من الضمير .. وهى اغنيات عاطفية اولا واخيرا .. ولكن ليست هـذه فقط وظيفة الاغنية حينما يكون كاتبها شاعر مثلى .. فقد بدأت كتابة الاغنية أصلا لبعث تراث الفلاحين المصريين فى القرى ... وبـدأت باغنيات مثل تحت السجر يا وهيبة وعدوية وبتنا الصغير الى أخره .. ولم ينظر الى هذه الأغنيات يوما على انها ليست أغنيات وطنية .. ودائما كنت اتحين الفرصة لأضع فى الضوء بعض اغنيات القرية التى حفظتها صغيرا وجمعتها كبيرا والتى تتردد على السنة الأولاد والبنات والرجال والنساء مثل مال على مال وبالى معاك بالى .. واغنية حشكيك للقاضى والتى تغضبك كثيرا كما ارى هى من أجمل اغنيات الفلاحين فى ابنود .. ولقد ترددت دائما هذه الأغنية على لسان جـدتى وأمى وأختى .. ومن وجهة نظرى فهى اغنية جيدة بكافة **مقاييس** الأغنية حيث اعدت كتابتها وقدمتها بصوت فلاحى لمطربة فلاحة صوتها مثل صوت الأم والأخت .. ولا أظن أن الأغنية هى التى استفزتك .. بل اظن أن الاعلانات التجارية والتليفزيونية للشركة المنتجة هى التى فعلت ذلك .. وعلينا أن نعلم الآن أن الفن فى مصر تعرض لما تعرضت له الصناعة على سبيل المثال حين انسحبت يد القطاع العام عن التخطيط والاشراف والسـيطرة .. وتحكم السوق التجارى واطلقت يد القطاع الخاص .. وصارت أجهزة الاعلام مجرد فترينات لعرض ما تنتجه البوتيكات التجارية وصارت تابعا ذليلا للغناء الذى انتشر كالوباء فى مصر بآلاف الأغنيات التافهة والهزيلة وكان امامنا أحد طريقين اما ان نغلق دفتر الأغنية الى النهاية ولا نعود اليها مرة أخرى أو ان نحاول الا تقع الأغنيـة قتيلة فى معركة السـوق التجارية الذى انتقلت اليه المعركة فيما يسمى بحرب الكاسيت .. ومن

هنا وكعادتى دائما اتحمس احيانا ويفتر حماسى فى احيان اخرى .. نزلت الى هذه السوق لمدة عام واحد وانتجت مجموعة كبيرة من الاغنيات الشعبية وغير الشعبية احدثت اثرا كبيرا .. ولكنى عدت الى قواعدى.. فالمعركة تحتاج الى كل المهتمين بهذا الفن وليس من المعقول أن احارب بمفردى .

ـ قال امل دنقل مرة ان ثقافتنا لم تعد مصرية بمعنى انها تهتم وتتوجه اولا الى جماهير السائحين العرب .. فهل ما زالت حتى الآن كذلك فى راى الابنودى ؟

* للجمهور مواصفات محددة فى ذهن كل شاعر .. اى ان لكل اديب صورة عن جمهوره وبقدر ما تكون هذه الصورة واضحة وحقيقية يحدث الاتصال المأمول بين الطرفين .. هذا اذا كان الفنان اصيلا فى توجهه لجمهوره وقد يصيب وقد يخطىء **او الكارثة الحقيقية فهى ان يتوهم الفنان جمهورا ليس هو الجمهور الاصلى فى المجتمع او ان يغازل جمهورا اخر محليا او خارجيا .. بينما يدعى انه يخاطب شعبه ... وهذه ماساه الأجيال الجديدة من الشعراء .. وشعراء الفصحى بالذات فى العشرين سنة الأخيرة .. فانا لا ادرى بالتحديد الى من يتوجهون .. بالقطع ليس للشعب المصرى او العربى .. واحيانا يخيل لى انهم انما يتوجهون باصواتهم الى شخص واحد اسمه ادونيس .. يلهثون خلف تركيباته ويستعيرونه لغته ويحاولون ضخ ذاته فى انابيبهم الشعرية وكل احلامهم تتمثل فى رضائه عنهم .. وهكذا فان جيلين من الشعراء لم نستفد منهم للحظة واحدة ولم تستمع شعوبهم الى اصواتهم اليابسة المتعزلة وهم ينطلقون من فكرة التقدم والتعبير الخاص عن واقع الأمة الفكرى ويعتقدون اننا بمراحل متخلفة فى التعبير ... ومنذ عشرين عاما وانا احلم فى مجالى بذلك الشاعر الذى يأتى من بين الناس ليجعل منى مرحلة متخلفة او يسكتنى او يحمل عنى بعض العبء .. فليس من المعقول ان اظل فى مجال الشعر العامى عشرين عاما لا يهزنى صوت ولا يزاحمنى على مكانى احد ...** وكان هذه الارض جفت عن ان تخلق اصواتا جديدة .. كذلك فى مجال الفصحى فليس بعد امل دنقل امل آخر بالرغم من كثرة الشعراء من خلفه .. وهذا امر محزن ويدعو لليأس .. وليت الأمر قاصر على مجال الشعر .. بل منذ بدأت الهجرة الفعلية او الهجرة بالفعل نحو العالم العربى ممثلا فى مجلاته وجرائده ومعظم التوجهات الأدبية تلقى بمراسيها هناك .. وليت هذا اثمر فى خلق اجيال جديدة فى العالم العربى وانما ادى الى كوارث التشويه والخلط والمسخ الذى لم يستفد منه حتى من صنعوه وكانهم يعملون ضد استقامة الفكر العربى وضد تماسك الروح العربية .. وانا لا اشك فى وطنية هؤلاء الشعراء

ولا فى صدق انتمائهم ولا فى نقاء احلامهم .. ولكنى اعجب لافسادهم ذواتهم ومحاولة افساد ذواتنا .. فليس من المعقول أن اقرأ لعشرة شعراء منهم فى ليلة واحدة فلا اكتشف الفارق ما بين شاعر وشاعر .. ولا اميز صوتا عن صوت وكأنهم جميعا خرجوا من ديوان واحد ... وفى مجال الاغنية والفارق بين الآخرين كبير ... لم يعد هناك مطرب يغنى لفلاح على نورج أو امرأة تحمل حزمة سنابل او لعروس تحلم بعودة حبيبها من بلاد الغربة والاهانة والجنيهات القليلة .. وانما هم يغنون لهؤلاء الأثرياء من البتروليين سواء فى الكبارية المصرى حيث هم الذين يملئون مقاعده وهم الذين يجب أن يوجه اليهم الغناء والذين يحولونه فعليا .. أو لهم فى اماكنهم حيث يسافر يوميا هؤلاء المطربون الى البلاد العربية ليقيموا لهم الحفلات أو فى البلاد الافرنجية حيث يقيم هؤلاء الأثرياء .. وعاد مرة اخرى فن المديح القديم حيث يتوجه الشاعر بصوته الى أميره وولى نعمته يشحذ منه .. والمؤسف بالرغم من اختلاف التوجهين الا ان النتائج واحدة وهى غياب الشعب من الذهنين بغض النظر عن الفوارق بين الثقافتين .

ـ افهم من ذلك انك تتابع الحركة الادبية اليوم وبالذات فى الشعر العامى وتستمع الى الأصوات الجديدة وما تعليقك عليها ؟

* انا اتابع فقط فى حدود ما يتيحه الواقع لى .

ـ طيب واذا طلبت منك ان تحدثنى عن ظاهرة جيل الستينيات رغم اعتراض البعض على هذه التسمية .. وعن سر بقائهم فرسان للعطاء حتى الآن فماذا تقول ؟

* انا أيضا ضد هذه التسمية التى شاعت واستقرت .. ولكنها ظاهرة تستحق التأمل بروية ومحاولة فهمها ... ففى عام ٦٢ .. أى بعد قرارات ٦١ الاشتراكية لا ندرى سر ذلك الهاتف الذى هتف بنا جميعا فى قرانا البعيدة وحرضنا على السفر الى هذه المدينة التى لا نعرف فيها احدا لنلتقى ونتجمع من كل انحاء مصر وكأننا على ميعاد .. قصاصون رسامون ونقاد وشعراء وصحفيون ... وسر هذه الوحدة الفريدة التى جمعتنا فى أسرة واحدة .. فمن كان يملك منا كان يعول من لا يملك .. وكيف ربى بعضنا البعض باحساس وحدة المصير .. وكأننا كنا نريد أن نخلق من انفسنا صوتا واحدا ببدن واحد .. وكانت فترة الستينات فترة غنية ثقافيا وعامرة فكريا وكنا محاصرين بالكتب والمسرح وسينما الدولة والفلام الجيدة القادمة من الخارج .. ثم انها فترة الأوبرا والباليه وكانت مصر عامرة كذلك بأنشطة ثقافية وندوات مختلفة وكنا نحن

نمثل تلب هــذه الندوات فتمسكت من تمسكت بيد واحــدة ونشجع من يستحق بقلب واحد .. وكنا ندرك لمن نتوجه وماذا يجب أن نقول ولماذا .. وبالتالى فليس من الغريب ان تعتقل الدولة معظمنا حين تتامى نشاطنا تحت تهمة « صداقة حميمة » وهى تهمة كما ترين فريدة لم توجه لجماعة من قبل .. وهى فى نفس الوقت وســام من الدولة واعتراف صادق بحقيقة العلاقة بين هــذا الجيل .. كان هنا من القصاصين بهاء طاهر وعبد الحكيم قاسم وابراهيم اصلان ويحيى الطاهر وجمال الغيطانى وحافظ رجب ومن شعراء الفصحى أمل دنقل ومحمد عفيفى مطر وكمال عمار وبدر توفيق ومن النقاد والمؤرخين صلاح عيسى وصبرى حافــظ ومن الفنانين التشكيليين عــز الدين نجيب ومحمود بقشيش ونبيل تاج وعدلى رزق ومحيى اللباد .. ومن الشعراء فؤاد قاعود وسيد حجاب وزين العابدين فؤاد .. وكان هناك المثقفون الذين لا يأكلون من كتاباتهم ولكن يغذوننا بثقافاتهم الواســعة ووعيهم البصير مثل محمد عبد الرســول وسيد خميس .. وهــذه مجرد نماذج لخريطة واســعة من الشباب المبدع .. كنا بمجوعنا صدمة للأوساط الثقافية والسياسية وكاننا كنا تنظيما خرجنا من جوف الأرض الى سطحها فى مظــاهرة صاخبة وقيمة هــذا الجيل تتبدى فى ايمانه بالتواصل مع الشعب ومحاولة ربط الفكر بالناس من خلال الادب والفن ... والعجيب أننا لم نجد اية صعوبة فى تحقيق ذلك وكاننا كنا والشعب على ميعاد وحينما بدأنا نكتسب القروش فكرنا أول ما فكرنا فى طبع كتبنا بامكانياتنا الهزيلة .. فساهم الجميع فى طبع كتب الجميع وكأنه ابداعه الخاص .. ولكن فى غمرة الابداع وازدحامه لم نلتفت لنخلق من حولنا حركة نقدية تحيط بهذا العمل .. وتحفظ الجيل القديم منا لجده ما نبدع واتخذوا مواقف حذره منا ولعل هــذا ما جعل حركة شعر العامية مثلا تقف مقاتلة بمفردها بلا ناقد يضىء لها الطريق أو يدافع عنها .. وهذا ما دعى هذا الجيل يصرح بتلك الصيحة التى أطلقها القصاص السكندرى حافظ رجب نحن جيل بلا اساتذة والتى أثارت الكثير من الجدل .. ودعت الى اتهامنا بالجحود ومحاولة هــدم الأجيال السابقة .. هذا بالاضافة الى شىء هــام جــدا وهو أن معظمنا كان من ابناء الفقراء فى الريف والمدن الصغيرة .. بل كنا شديدى الفقر وبالتالى كنا اصــواتا لجماهير قرانا ومدننا فى العاصمة وهذا ما أدى الى سجننا بسبب كتاباتنا .

ــ نعود الى العامية مرة اخرى ــ قضيتك الأولى كما رأيت ــ واسألك حقا لماذا يقولون ان شعر العامية ليس بسبعة ارواح .. أى انه لا يعيش كثيرا والدليل ان شعر العامية الذى عرف منذ العصر العباسى لم نسمع من فرسانه احدا قبل بيرم التونسى ؟

* أول من أطلق هــذه المقولات عن شعر العامية هــو الراحل

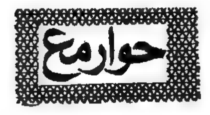
صلاح عبد الصبور وكان هـــذا يعكس خوفا خفيا من انتشار شعر العامية ومن قدرته الهائلة على التأثير فى الجماهير بأفكاره التقدمية القـــادرة على النفاذ الى صـــدور الناس فى وقت قياسى مدعين انه ضد لغة القرآن الى أنه تعبير عن ضعف لغوى ومن أنه شعر لا يدوم وأنه قصير العمر لان اللغة العامية متغيرة فى كل جيل ولا تستقر على حـــال واستثنى صلاح من ذلك صلاح جاهين وأنا .. وأتى بنماذج من شعرى ليقرأها قراءة فصحية كقصيدة عن المدن فى ديوان الزحمة حين لم يستطع انكار شاعريتها أو شاعريتنا .. والحقيقة واتحدث هنا عن نفسى اننى لا اكتب بلهجة عامية بدليل هـــذا الانتشار الواســـع لاشعارى فى البلاد العربية ربما اكثر مما فعل الشعر الحـــديث نفسه لاننى من منطقة نقاء لغوى أصيل .. فأنا اكتب شعرا عربيا ولكن عربيته هى العربية الحية .. هى فصحى الواقع المحملة بدلالات اجتماعية وفكرية أغنى بكثير من تلك اللغة الثابتة التى لا تستعمل الا فى التخاطب الرسمى والكتابة .. وأنا فخور بما افعل ولا أحلم بالمجـــد أو بالخلود مثل هـــؤلاء الذين اختاروا الفصحى وسيلة للتعبير .. أما من حيث التغيير فان الفصحى أيضا متغيرة من جيل الى جيل حيث تنزوى كلمات ليرتفع الصدأ عن كلمات أخرى .. والفصحى مضطرة الى تجديد نفسها والا وقعت فنونها فى نوع من الرتابة والتكرار والتقليد .. ولا أظن اننا نحن بفارق لغوى فى هـــذا الجيل بين ازجال كتبها بيرم التونسى منذ خمسين عاما .. فليست العامية سريعة التغيير كما يحاول عباد اللغة ان يصوروا ذلك .. وبقدر ما تتغير لغة الحياة ســـوف تتغير اللغة الفصحى .. فالسيف مصلت على رقاب الجميع .. ونرجو الا يتباكى علينا شعراء الفصحى بل عليهم ان يبحثوا لهم عن طريق للخروج من مأزق انعزالهم بعيدا عن جماهيرهم وأمتهم .

ـ الابداع والشعر عند البعض هو بديل بالانتحار .. وعند البعض محاولة للهرب من الجنون .. أما عند الأبنودى فهو ... ؟

* الشعر هو أسمى وملامحى ولا معنى لوجـــودى فى هذه الحيـــاة بدونه فلولاه ماذا اكون .. فأنا لست انسانا رائعا ولا تجربة فريدة على مستوى الحياة .. « لا مال ولا جمال » وبدون الشعر ما كتب لاحظى بحب شعبى ولا بأحترامه ولم يكن ليصبح لى أى مبرر للوجود .

ـ عفوك .... عما سببته من ارهـــاق أو غضب .

* شكرا لك على كل اسئلتك .



الدكتور عبد الرحمن أيوب

الهلالية.. ودور الذاكرة الشعبية



مازالت السيرة الهلالية تحظى باهتمام الكثير كاحد الملامح الايجابية فى تراثنا الشعبى . فالهلالية او بنى هلال تلك القبيلة العربية التى عرفت منذ عصور ما قبل الاسلام وذاعت أخبارها من اقصى المشرق العربى الى اقصى المغرب مرورا بمصر مثلث برحيلها الدائم من البداوة الى المدن .. حلما شعبيا عربيا بالرحيل من واقع الى واقع افضل .. من بداوة الصحراء وقسوتها الى تحضر المدن ومن واقع القهر الاجتماعى والطغيان الى الحلم بالعدل والرخاء فى غد افضل .

وهذا ما يجعل للسيرة الهلالية حتى الآن قيمة كبرى فى تراثنا الشعبى ونجد استجابة شعبية لها باتساع الوطن العربى كله .

ويقول الدكتور عبد الرحمن ايوب مدرس الأدب العربى بجامعة كاليفورنيا والناقد الادبى التونسى ، الذى زار القاهرة اخيرا .. ان (الهلالية) اخذت صورا متعددة عبر الفترات التاريخية المختلفة وطبقا

للأحوال فى كل بلد عربى لكنهـا ظلت رغم تعدد أشكالها تحمـل نفس المضمون وربما كانت أحدث الأشكال الفنيـة للسيرة الهلاليـة هو شكلها الشعبى الفلسطينى الذى يقدم أبو زيد الهلالى فى بدلته العسكرية حاملا الكلاشينكوف يحارب من اعلى الجبل عـدو- الزناتى خليفـة الذى يتقدم بمدرعاته . ويركز- هذا الشكل الفلسطيبى على دور المجموع فى الفعل والمشاركة فى هـذا الصراع الى جانب ابو زيد واعتقد ان هـذه اشارة واضـحة بطبيعة الكفاح الفلسطينى فى الحاضر او عـلى الأقل تلك هى الرؤية الشعبية الفلسطينية لما يجب أن يكون عليه الصراع .

ومن ناحية أخرى تتميز هذه الرواية الفلسطينية للسيرة الهلاليـة بالقصر الشديد كأنها رواية مبتورة بطريقة لا شعورية والسبب فى ذلك هو ما يصرح به الراوى الفلسطينى بأنه لا تجدى رواية الملاحم القديمة طالما الشعب يعيش ويصنع ملحمته ، وربمـا يكون الحرص الشـعبى الفلسطينى على بقاء السيرة الهلاليـة بالرغم من هـذا هو حرص على تأكيد هويته العربية . لأن السـيرة هنا تشبه الميثاق على الاستمرارية فى الانتسـاب الشعبى للتراث العربى .

واسال ضيفنا الناقد التونسى :

تنسب بعض المصادر التاريخية والمؤرخون الى قبيلة بنى هـلال ادوارا تخريبية اثناء مساندتها للفاطميين بينما يرى ابن خلدون انها قبيلة غير صالحة لانشاء العمران . فهل يرجع هذا الى بداوتها وعجزها عن التاقلم مع الحياة المدنية او ان ذلك اتهـام لاخفاء وتشـويه حقيقة كونها قبيلة تحلم وتناضل من اجل العدل ؟

* الحقيقة او ابن خلدون تحـدث عن بنى هـلال وجنوب تونس ضمن حديثه عن العمران البشرى وذكر أن مثل هذه القبيلة غير صالحة تقريبا لانشاء العمران لكنه لم يذكر ما فى مصر . ويرى بعض المؤرخين انها لم تقم بالتخريب لكنها ساعدت الفاطميين على محاولة الاطاحة بنظم الحكم فى ولايات شمال افريقيا .

وجوهر السيرة الهلالية هو التأكيـد على المفارقة بين نمط الحياة المدنية ونمط الحياة البدوية والصراع القائم بين كل منهما كتركيبة سياسية واجتماعية وانطلاق من نظرية ابن خلدون ذاتها نجد ان محور السـيرة هو الصراع بين الحاكم والتشكيلة الشعبية التى لاتعدو قبيلة بنى هلال الا ان تكون رمزا لها.

وبقى ذلك هو جوهر السيرة وعنصرها الأساسى الذى تحوم حوله عناصر أخرى ثانوية تتباين فى كل مرة لتشكل محتوى يناسب ظروف كل منطقة فى الوطن العربى فنرى لها محتوى أردنى .. وليبى .. ومصرى .. وتونسى كما أن لها شكلها الفلسطينى المعاصر والذى سبق الحديث عنه .

وفى كل مرة لم تكن الهلالية الا حلمـــا بمستقبل افضل وبحثا دائما عن العدل .

ـ اعرف انك احد الدارسين القلائل للسيرة الهلالية لكن الا يعدو ما تقوله تسليطا لأفكار مسبقة على نصوص السيرة ؟

* هذه الاستنباطات ليست تسليطا لأفـــكار مسبقة على النصوص ولكنها تحليل للعينات الميدانية التى باشرت جمعها بنفسى من عدد من الأقطار العربية . كما أدرت وسجلت حوارات واسعة مـــع عدد كبير من الرواة الذين قابلتهم والذين مازالوا يحفظون تلك السيرة . والنصوص والتسجيلات مازالت محفوظة وقابلة لأى تحليل ، ولا اظنه يخرج بغـــير هذا فسيرة بنى هلال ظلت مئات السنين بمثابة النشيد الوطنى الذى يدفع بالانســان العربى الى الارتماء فى ميدان الحرب دفاعا عن أحلامه وعن وطنه، وهى مازالت كذلك فى بعض القطــاعات الفلســطينية كأنها النشـــيد الثورى الشعبى .





السيرة الهلالية بين الشفاهية والتدوين

دراسة تمهيدية في عـزيزة ويونس

صــلاح الراوى

مقــدمة :

لا نظننا بحاجة الى الحديث عن مدى اهمية السير الشعبية العربية كتيمة فنية ابدعتها الجماعة الشعبية العربية عبر أجيال عديدة من مبدعى هذه الجماعة الذين وفرت لهم بوعى بالغ الوضوح زخمـا من الخـبرة الانسانية الجماعية ومن ثم مقدرة فائقـة على الكشف والصـياغة ، ثم أستقبلت ــ وتظل تستقبل ــ أنتاجهم المعبر بها ولها وعنها بحفاوة المتلقى الخالق المبدع الذى يرى نفسه صاحب الأمر كله ، وببهجة نراها بهجـة الذى يعانى خلق الفنان ذاته ثم يشاركه معاناة خلق الفن بحماية وجوده الاقتصادى والانسانى الاجتماعى والثقافى والفنى ، وبالتلقى الفـاعل ذى الحساسية الخاصة والذى يرعى عملية الخلق ويحكم قوانين الأداء الفنى ــ بما هو عمل اجتماعى حى ــ ويحفظ للخلق الفنى وللفن الأدائى ــ وهو عملية خلق متجددة ــ حيويتهما بعديد من الوسائل المحكمة .

ولا نظننا كذلك بحاجة الى الحديث عن مدى اهمية هذه السير من زوايا أخرى ــ غير الفن ــ تاريخية واجتماعية ، (ثقـافية وسـياسية وغيرها) وهذه السير ليست مجرد مستودع مغلق (متحفى) لهذه المعارف

بل هى مصادر حية تدفع الى أسس البناء العقلى والوجدانى لأجيال الجماعة الشعبية المبدعة لهذه السير جوانب رئيسية من قواعد هذه الأسس ، فاذا كانت الجماعة الشعبية تخلق هذه السير — عبر أبناء رحمها من الأفراد المبدعين بأجيالهم وطبقاتهم المختلفة — فان هذه السير — بين منظومة الثقافة الشعبية — تسهم بسهم وافر فى تكوين الجماعة الشعبية انسانيا (ثقافيا) وتمثل مع غيرها من عناصر الثقافة الشعبية الأربطة الواقية — على اقل تقدير — لوجود الجماعة الشعبية وصراعها الدائم مع واقعها الطبيعى والاجتماعى الطبقى والتاريخى ، غير ملقين بالا لتلك الآراء التى تطالب السير الشعبية بأن تكون مطية للمعرفة التاريخية الرسمية أو على الأقل خاضعة لوصلية هذه المعرفة وحجة اصحاب مثل هذه الآراء — وهم لم يقرأوا أيا من السير تأكيدا — اعتماد سيرنا الشعبية على شخصيات غير تاريخية ، ومثل هذه الحجة صادرة بطبيعة الحال عن جهل بين بطبيعة وظيفة فن السيرة الشعبية ومن ثم أدوات هذا الفن ، فأصحاب مثل هذه الآراء يحددون للسيرة الشعبية وظيفة تسجيل وتلقين المعرفة التاريخية المدرسية(١) ، وهو ما لا يطالبون به الالياذة مثلا ، ولو أستجابت سيرنا الشعبية لمثل هذه الآراء — وهى غير مستجيبة بطبيعة الحال — لوجدنا انفسنا بازاء منظومة بليدة عارية من كل فن على غرار الفيات النحو وارجوزات الفقه والمنطق والتاريخ وغير ذلك من العلوم . وهو ما يدعونا الى تكرار الدعوة الى ضرورة دراسة المأثورات الشعبية الفنية دراسة جمالية فهى فى المقام الأول وثيقة — أو وثائق — جمالية .

والحقيقة ان وظيفة السير الشعبية وأدواتها الفنية لتحقيق هذه الوظيفة تلقى غير قليل من العنت والتعسف من بعض أشباه المتخصصين فى الدراسات الفولكلورية فاذا كان بعضهم يطالبها بأداء وظيفة المؤلف التاريخى فان بعضهم على الرغم من بعض درايته بوظيفتها يقع — فيما يتصل بأدواتها — فى وهم قاتل فاذا بنا نجد من يتحدث عن « فن كتابة السير الشعبية »(٢) ، هكذا ، (كتابة) السير الشعبية !!

وليس أقدر على دحض هذا الوهم من سيرة بنى هلال والتى لا نحتاج الى التأكيد على تفردها — فى نظرنا — بأهمية خاصة وحاجتها المضطردة الى الدراسة واعادة الدراسة وتنوع زوايا التناول بما يلائم هذا الأنتاج الفنى الكبير بما يحويه من عناصر تراثية ومأثورية(٣) متعددة الأنواع .

وفى رأينا أن هذه السيرة — على كثرة ما كتب عنها نسبيا — لم يقدر لها أن تدرس درسا علميا مناسبا ، وباستثناء العمل الرائد الذى تام

به شيخنا عبد الحميد يونس لا نكاد نجد في الدراسات العربية — ومن باب اولى في غيرها — ما نراه جديرا بهذه السيرة والتى قدر لها أن تقــع بين شقى رحى : من براثن المحاولات المبتسرة التى تقتطع شــلوا أو أكثر من أشلاء السيرة وتنهشه بالأحكام العامة المطلقة ، ومن الترف العلمى اللاهث وراء مستحدث الاتجاهات بغير تبصر بما يحيط باتجاه كالبنيوية من شبهات أولها أساسية النزوع الى عزل النص الفنى عن ســياقه الاجتمــاعى . ولا نهدف بطبيعة الحال الى المصادرة على اتجاه الباحثين الى أى وجهــة يرونها بقدر ما نشير الى ترتيب أولويات في مجال دراساتنا الشعبية اذ كيف لنا ان نتصدى لدراسة نصوص لم يتح لما جمع منها أن يدون تدوينا صحيحا حتى الآن والشواهد غير قليلة على الأخطاء الفادحة التى يقع فيها مدونو النصوص الشعبية — خاصة السيرة الهلالية(٤) — ومنهم من امتد عمله في هذا الميدان لأكثر من ربع قرن (!)

ومن هنا تجىء أهمية العمل الجاد المتميز الذى قام به عبد الرحمن وعطيات الأبنودى من جمع دقيق وموثق لواحدة من أكمل روايات سيرة بنى هلال والتى اداها الشاعر الراحل جابر أبو حسين فضــلا عن دقة التدوين التى يمكن أن نؤكدها من خلال ما أتيح لنا الاطلاع عليه مكتوبا من هذه التدوينات أو ما أتيح لنا الاستماع اليه من نصوص خلال تقديم الأبنودى للمراحل الأولى للسيرة في « اذاعة الشعب » ، على أن النص كاملا لم يتح للقراء والباحثين وما نظنه سيتاح قريبا (!)

وعلى ذكر الجهود الجادة لا يجد الباحث بدا من الاشارة الى ثلاث محاولات — لا غير — في مجال ما أتيح لنا الاطلاع عليــه من البحــوث (العلنية) في سيرة بنى هلال ، توفر لها — على تفاوت في الدرجة — قدر من الجدية والاخلاص العلمى والفنى وهى وفق ترتيب صدورها تاريخيا : محاولة الطاهر قيقه لتقديم مجموعة نصوص قام بجمعها والده عبد الرحمن قيقه عام ١٩٢٧ وهى واحد وثلاثون نصا بدويا برواية راو ليبى وقد قــام الطاهر بتقديم هذه النصوص في صياغتها البدوية وقام بتشكيلها تيسيرا على القارىء غير البدوى كما قام بنقلها في صفحات مقابلة الى اللغة العربيــة الرسمية المسماه بالفصحى وقامت الدار التونسية للنشر عام ١٩٦٨ بطبع مائتى نسخة من هذا العمل ، ويتميز هذا العمل بأنه عمل ريادى في مجال نشر نصوص السيرة في صورتها الشفاهية البدوية وقد تمــيز صــاحب المحاولة بروح التواضع والموضوعية حيث يعلن أنه غير راض عن بعض العبارات التى وردت عن محاولة لتفسير النص (أنظــر ص ١٦) وهو تحفظ علمى على بعض الأخطاء التى لاحظناها على هذا العمل .

وتليها محاولة أحمد ممو فى دراسة التحولات فى اقاصيص بنى هلال والمنشورة فى العدد الحادى عشر ١٩٧٧ من مجلة التراث الشعبى العراقية ، وهذه المحاولة — الى جانب فضيلة اعتماد صاحبها على نصوص شفاهية قام بجمع معظمها — تتميز بريادتها فى دراسة التحولات مما يتيح — على اقل تقدير — فرصة التعرف على نصوص ممثلة لظاهرة التحولات .

أما المحاولة الثالثة فقد قدمها محمد رجب النجار باسم « أبو زيد الهلالى — الرمز والقضية —دراسة نقدية فى الأدب الشعبى العربى » واصدرتها دار القبس عام ١٩٧٩ وتتميز هذه المحاولة بجدية التناول وان غلبت على الدرس النقدى سمة التعميم فضلا عن ملاحظات اخرى لنا على هذه المحاولة ..(٥)

ان توالى جهود جادة يتجاوز اصحابها اخطاءهم ويطورون ادواتهم العلمية والفنية هو وحده القادر على ابراز قيمة سيرة بنى هلال الفنية ودحض اوهام التعميم والمحاولات المبتسرة المتسرعة ، وهذه الجهود الجادة التى نتفياها سوف تجد من نصوص هذه السيرة — وغيرها — ما يسمح لها باقامة درس محكم بل ان هذه النصوص فى ذاتها تحوى من النظرة الأولى ردودا حاسمة على آراء اشباه المتخصصين(٦) وخاصة فيما يتصل بدعوى (فن كتابة السيرة الشعبية) . فمقدمات مختلف النصوص المطبوعة من سيرة بنى هلال تتضمن عبارة « فانى لما رايت سيرة العرب الحجازية والفرسان الهلالية من أحسن الاقوال وافصحها وابدع المعانى واطرنها جمعت هذا الكتاب وسمتيه . . . » أو ما يقترب من مضمون هذه العبارة ، واذا وردت جملة الفت هذا الكتاب فانما يقصد بها معنى الجمع ، والتاليف جمع ، وهذه أوضح الدفوع واقربها الى الشكلية والمباشرة بحيث لا تفوت دلالتها على المبتدىء ، أما الجانب الابعد فى محاولة استخلاص دلالات اعمق فانه يتجلى بوضوح فى حقيقة تتصل بمجموعة المطبوع من جوانب وموضوعات ومراحل السيرة الهلالية فقد قام جامعو السيرة الأوائل بجمعها من أفواه الرواه — وشفاهية أداء السير الشعبية أمر لا ينتطح فيه عنزان — ولم يكن فى المقدور أن يتصدى جامع واحد للقيام بهذه المهمة الثقيلة فى ظل غياب ادوات التسجيل الحديثة ، ودليلنا أن الأمر مازال عسيرا حتى مع توفر وسائل الجمع وان كان الجامعون الأوائل قد اتيحت لهم — بغياب أجهزة التسجيل — فرصة التلقى المباشر من أفواه الرواه ومن ثم مراجعتهم لضبط النص مما اثر دقة المدون القديم اذا أحسنا قراءة النصوص المطبوعة وتلافينا اخطاء اجيال النساخ وجامعى الحروف ، والآخرين قادوا ببعض أخطائهم فى جمع ورص الحروف الى كثير من أخطاء

بعض الباحثين غير الأكاديميين حيث يذهب أحدهم الى أن النص المطبوع نثرى يتخلله بعض الشعر معتمدا على التصفح الشكلى لصفحات بعض كتب السيرة الهلالية التى قام جامعو الحروف برص سطورها الشعرية على طريقة النثر وقد تكرر هذا مرات عديدة ولكن القراءة الاولية المباشرة لمثل هذه الطبعات تكشف عن هذا الخطأ .

وفى أطار ظروف جمع نصوص الهلالية بواسطة الجامعين القدامى فان النصوص جمعت وفق موضوعاتها المختلفة الى جانب مراحلها المختلفة ومن ثم حملت مطبوعات الهلالية عناوين متعددة فالى جانب « الريادة » و « التغريبه » نجد « رحلة العرب وحرب الزناتى خليفه » و « الدرة المنيفة فى حرب وقتل الزناتى خليفة » و « منامات الملكة شيحة » و « ديوان مصر ومنام الملك المقدام وأرتحال العرب من بلبيس الى الهصهيص » و « قصة أبو زيد الهلالى والناعسة وزيد العجاج » و « ديوان الأيتام » وغيرها وهذه العنونة والتى تنفرد بها مدونات سيرة بنى هلال تكشف فى ذاتها ابتداء عن اتجاه المدونين وجهة التدوين وفق الموضوعات سواء فى ذلك قيام الجامع المدون بجمع نصوص الموضوعات على هيئة مقطعات من سياق السيرة من أفواه الرواه مباشرة أو تجميع الموضوعات من المدونة الكاملة للسيرة متصلة لو صح أن هناك مثل هذه المدونة المتصلة الرواية، وفى كل الحالات فان الجامعين المدونين المجهولين هؤلاء — على الأحتمال الأول والأقرب الى الحقيقة — والنقلة المجهولين ايضا — على الأحتمال الثانى — حاولوا فى معظم الأحيان ربط موضوعهم بسياق السيرة على تفاوت فى تحقيق هذا الربط وعلى سبيل المثال فان احدى طبعات التغريبة (طبعة صبيح) تعرض لظروف بنى هلال والمجاعة التى المت بهم والمعروف أن هذا سابق على الريادة واحد أسبابها الأساسية بل اهم هذه الأسباب، كما ان ديوان الأيتام الكبير يبدأ بالحديث عن سجن دياب ابن غانم وهو موضوع عالجه مدون آخر غير ديوان الأيتام ويكاد يكون سرد قصة سجن دياب فى بداية ديوان الأيتام تلخيصا لهذا الموضوع كمدخل الى موضوع ديوان الأيتام ، وهذه المداخل الملخصة عموما تجىء مرتبطة بموضوع كل مدون وهو أسلوب يفرضه المنطق الفنى لتقديم هذه الأعمال من وجهة نظر المدونين والناشرين . بل أن احدى طبعات « سيرة بنى هلال الكبرى — الشامية الأصلية » والتى قامت بنشرها مكتبة ومطبعة المشهد الحسينى (الطبعة الثانية عام ١٩٦٣) قد ضمت كل هذه المظاهر مجتمعة ، والتى أستقيناها متفرقة من قبل ، ذلك أن هذه الطبعة تقول فى مقدمتها « فلما رأينا بعض الأشخاص يرغبون الأطلاع على سيرة بنى هلال وما جرى لهم من الأهوال على مر الأجيال باشرنا بجمع قصصهم المشتته من الاول الى الأخر بأجزاء متتابعة مبينين بذلك اصل تناسلهم من قصة الزير سالم أبى

ليلى المهلهل » ص ٢ ، وبعد ذلك مباشرة تبدأ هذه الطبعة فى سرد سيرة بنى هلال وتحقق الصلة بينهم وبين الزير سالم من خلال أربعة أسطر « وبعد وفاة الزير وضعت امرأة الأوس غلاما فسموه عامر وعندما بلغ سن الرجولة تزوج امرأة من أشراف العرب فولدت له غلاما فى نفس الليلة التى مات فيها جده الجرو فدعاه (هلال) وهو جد بنى هلال وكان من أعقل العرب متصفا بالفضل والأدب » ص ٢

ومن البديهى أن هذه الطبعة لا تستوفى سيرة بنى هلال كلها وحسبنا ان نشير الى انها تقع — اى هذه الطبعة — فى قرابة السبعمائة صحيفة بينما تقع احدى طبعات تغريبة بنى هلال وحدها فى أكثر من سبعمائة صحيفة ، وجلية الأمر ان طبعة المشهد الحسينى المشار اليها تتضمن مجموعة متفرقة — نسبيا — من جوانب سيرة بنى هلال وقد حمل كل جانب عنوانا خاصا به ، وقد غلب عليها استعراض قصص الثنائيات العاطفية كما انها تنتهى بالسرد عند حدود الشام وتحفل بمظاهر المأثور الشامى لغة وأنماط غناء بحيث يصح اطلاق أسم السيرة الشامية عليها اذ هى رواية شامية لسيرة بنى هلال قبل وصولهم الى مصر فى طريق رحلتهم الى تونس .

ومن المهم لدارس سيرة بنى هلال تأمل مضمون المقدمة التى أوردناها والوقوف عند عبارة « بجمع قصصهم المشتتة » ففيها من الدلالات ما يكفى ونحن نسأل أصحاب مقولة « كتابه السيرة الشعبية » سؤالا بسيطا : من اى هذه القصص المشتته يمكن استقاء فنية كتابة السيرة الهلالية ، واى هذه المدونات المتعددة يعتمدونه لاستنباط قوانينهم ولكل مدونه طريقتها فى عرض موضوعها ؟! ولا نود ان نلجأ الى تذكيرهم بحقيقة بديهية أولية ما نظنها خافية على فطنتهم ونعنى بها كثرة ورود عبارة « يا مستمعين » على طول هذه المدونات والكاتب لا يوجه لقرائه مثل هذا النداء فى حدود ما نعلمه عن قوانين أو قواعد وأساليب مخاطبة الكتاب لقرائهم . وليس ثمة أوضح من حقيقة شفاهية النصوص الشعبية ولكن أعتماد البعض على النصوص المدونة وحدها هو الذى يوقع فى مثل هذه الشراك التى تظل منصوبة لأجيال متتالية من الدارسين طالما غاب عن مجال الدراسات الشعبية الروح النقدى والاتجاه الى غربلة ما تدفع به المطابع الى ساحة البحث العلمى من محاولات فما أكثر المغالطات التى تحفل بها كتابات أحد كتاب الموسوعات الفولكلورية(٧) ويجىء نصيب سيرة بنى هلال من هذه المغالطات وفيرا دون أن تتصدى لمثل هذه الأعمال محاولة نقدية واحدة وهو أمر يكاد ينفرد به مجال الدراسات الشعبية وحدها وفى عالمنا العربى بوجه خاص (!!)

– ٢ –

ان ما تتجه اليه هذه المحاولة هو تقديم بعض نصوص تعالج موضوعا محددا من موضوعات سيرة بنى هلال هو موضوع « عـزيزة ويونس » واحد هذه النصوص من المدونات المطبوعة أما بقية النصوص فهى تدوينات قمنا بها لنصوص شفاهية مسجلة بأصوات رواتها فى مناطق مختلفـة من اقاليم مصر وأغلبهم من رواة صعيد مصر الذين تعتمد نصوصهم على نظام المربعات فى الاغلب الاعم بينما يغلب على نصوص رواة الوجه البحـرى نظام القصائد التى يتخللها سرد نثرى يميل الى السجع وتكاد النصـوص الشعرية والنثرية تقترب من النص المدون المطبوع على نحو ما سنرى من عرض هذه النصوص .

وقد حرصنا فى اطار خطة هذه الدراسة أن نورد لأحد الرواة ثلاثة نصوص او ثلاث روايات لنص عزيزة ويونس للدلالة على ما يعترى الرواية من تغير لدى الراوى الواحد ناهيك عن رواة مختلفين ، ومن البديهى أن هذه النصوص التى نقدمها هنا — على كثرتها النسبية — لا تمثل الا نزرا يسيرا من نصوص هذا الموضوع فمن نعرفهم من رواه هذه السيرة أقـل بكثير جدا من أولئك الذين لا نعرفهم من الأحياء فضلا عمن ماتوا وذهبت معهم طرق روايتهم لهذه النصوص ، وأن بقى بعض هذه النصوص على السنة ورثتهم من الرواة او على الاقل فى ذاكرتهم ، ومن البديهى كذلك أن الروايات الثلاث لأحد الرواة للنص والتى نقدمها هنا ليست هى كل رواياته للنص وانما هى ما اتيح لنا الحصول عليه من روايات اذ من المؤكد أن كل رواية للنصبواسطة نفس الراوى ليست هى نفس الرواية السابقة لتغير الشروط الموضوعية للأداء فى كل مرة من مراته ، فأطراف الأداء (المؤدى النص — الجمهور) ليست جامدة ثابتة وأى تغير فى طرف واحـد منهـا يغير منظومة الأداء كلها بصورة من الصور . ومهما جاء التغير محدودا فانه لا شك معتبر فى الدراسة العلمية .

وقد يبدو فى ايراد النص المدون المطبوع وعدم الاكتفاء بالاحالة الى المصدر ترفا أو تزيدا ولكننا قصدنا بذلك الى تجنب مشكلة عدم وفرة النص المطبوع مما قد يحول دون قارىء هذا البحث والحصول على النص ومن ثم يتعذر عليه متابعة هذا البحث بصورة مناسبة والأهم من ذلك ما عمدنا اليه من محاولة ضبط هـذا النص فى اقصى صورة ممكنـة وشرح بعض مفرداته ، فغياب الضبط والشروح من أبعد مشكلات التعامل مع نصـوص السيرة المطبوعة والتى لم تنل أى حظ من جهد الضبط والشرح ، ومحاولة

اعادة تقديم النصوص فى صورة ميسرة وهى مهمة أساسية من مهام باحث الفولكلور .

وفيما يتصل بالنصوص الشفاهية فقد حرصنا على تقديم مدوناتها فى أقرب صورة ممكنة الى طريقة رواتها فى نطق المفردات ، وما نظننا أسرفنا فى التعليق عليها شرحا لمفرداتها وترجمة للشخصيات الواردة فى النصوص وتفسيرا للاحالات فهذه أيضا مهمة أساسية من مهام الباحث الفولكلورى لا تعفيه منها الصعوبة البالغة التى تكتنف هذه المهمة وتكاد تجعلها مستحيلة فى بعض الأحيان لتراكم مفردات السيرة وكثرة احالتها التراثية والتى تقتضى طول تتبع ودأبا فى التنقيب عن المعانى والدلالات .

وبعد جهد التدوين ــ وهو أشق مهام الباحث الفولكلورى الحريص على الدقة والأمانة وجهد حل مشكلات كتابة اللغة الشعبية بصورة قريبة الى نطاق المبدعين بها ، وبعد جهد التعليق على المفردات ومحاولة تفسير الغامض منها ، مما اقتضى تنقيبا طويلا فى معاجم اللغة فى غيبة معجم مسعف للغة الشعبية المصرية ، بعد ذلك عمدنا الى محاولة استخلاص بعض النتائج الأولية فى مسألة العلاقة بين النص المدون المطبوع وبين النصوص الشفاهية وبعضها ونعترف ان هذه النتائج انما هى نتائج أولية تستوجب منا مزيدا من محاولة فحص النصوص وتحليلها وهو أمر نحرص على القيام به كما نأمل أن يشاركنا فيه الباحثون باجتهاداتهم التى نبتهج لها حتما ونكمل بها نقص محاولتنا ونستدرج بها أخطاءنا لا محالة .

ولا يفوتنا أن نشير الى ان ثمة كثير من القضايا التى تختلف مع بعض الآراء فيها على أساس علمى موضوعى ولكن ملابسات كثيرة تدعونا الى عدم التوسع فى عرض هذه الآراء ونقدها مؤكدين أن مثل هذه الآراء انما تعرض لنا فى طريق بحثنا وتجبرنا على مناقشتها وأن الحدة التى تبدو فى مناقشتنا لمثل هذه الآراء ليس لها من دافع سوى الحرص على الحقيقة العلمية مجردة عن أشخاص حامليها او حاملى بعضها أو العارين منها تماما .

ولا شك أن حرصنا على عدم الاثقال على القارىء قد كان دافعا اصيلا من دوافع عدم الاسراف فى مناقشة آراء نرى بعضها مشوبا بالخطأ ونرى بعضها مغرقا فى الخطأ الى حد الضلال .

---

* الحلقة الثانية : فى العدد القادم .

الحواشى :

(١) قد لا يتصور أحد ان مثل هذه الآراء يمكن أن تصدر عن بعض الذين يتصـــدون لمسئولية تعليم أجيال من دراسى الفولكلور ، وقد وجه لنا أحدهم سؤالا بهـذا المعنى خلال ندوة « الفولكلور والهوية » والتى عقدت خلال الاحتفال باليوبيل الفضى لاكاديمية الفنون ، ولم نجد من رد مناسب على هذه « الحالة » الا دعوة اسائل الى قراءة أولى للسير الشعبية أو بعضها ، اذ نثق فى أن أول قراءة لها من شأنها أن تنفى مثل هـذه التصورات التى نقطع بصدورها عن عدم القراءة لا من قلتها .

(٢) ثمة كتاب بهـذا الاسم لمحمود ذهنى وفاروق خورشيد ، والأخـير يروج لدعوى أن الفولكلور يعبر عن طبقات المجتمع كافة بمن فيها الملوك والسلطة عمـوما ، وهى دعوى واضحة البطلان وتتعسف عن قصد وهوى فى تفسير الظواهر ، ويضيق خورشيد وغيره من أعمدة الاتجاه الرجعى السائد فى مجال دراسات الفولكلور من صدورنا عن اساس طبقى محدد فى النظر الى المأثورات الشعبية ، وحين قمنا بطرح منهجى لمفهوم الجماعة الشعبية على اساس طبقى فى محاولة لاستخلاص مصطلح « الشعب » من براثن التلفيقيـة البورجوازية أصـابه الفزعوكتب فى عـدد أغسطسمن مجلة العـربى تقريرا الى السلطتين السياسية والدينية يستعديهما علينا ، انظر بحثنا « المـأثورات الشعبية العربية ــ تكامل أم وحدة » (حلقة بحث الفـولكلور والمجتمـع مايو ١٩٨٤) وانظر ص ١٠٦ وما بعدها من مجلة العربى أغسطس ١٩٨٤ ، وانظر بحثنا « بعض ملامح الهوية المصرية العربية كما تجسدها مداخل السيرة الهلالية » ندوة الفولكلور والهوية » (اليوبيل الفضى لاكاديمية الفنون) .

(٣) يخلط الكثيرون ومن بينهم ــ للأسف ــ متخصصون فى الفولكلور بين مصطلحى تراث شـــعبى ومـــأثورات شـــعبية وبينهمـــا فـروق أســـاسية فى المفهـــوم والمصادقات ، فالتراث الشعبى هو أنتاج الجمـاعة الشـعبية الذى توقفت عن تداوله واستخدامه كله أو بعضه وأصبح مادة تاريخية (تراثية) بينما المأثور الشعبى هو انتاج الجماعة الذى « أثرته » الجماعة لنفسها من مادة التراث بعد تعديله بالحـذف والاضافة واستمرت فى تداوله واستخدامه اذ يمثل لها تحقيقا لوظيفة آنية دون اغفال لمنـابعه وانتماءاته التراثية بحيث يمكن القول بأن (كل مأثور تراث بالقوة أى بقابليته لان يصـير تراثا وليس كل تراث مأثور اذ بعضه فقط تأثره الجماعة ويستمر فى التداول بينمـا ينسحب بعضه الآخر من مجال التداول) وفى ستينات هذا القرن حدد مجمع اللغة العربية بدقة ــ هو جدير بها ــ مصطلح المأثورات الشـعبية ترجمة للمصـطلح الانجلـيزى (فولكلور) ، وانظر مادة أثر فى لسان العرب .

(٤) أنظر نموذجا لهـذه الأخطاء الفادحة تدوين عبـد الحميـد حـواس ــ خبير الفولكلور ! ــ لنص حلم سعدى برواية سيد أبو ضيف (سفلاق ــ سوهاج) بالعدد الأول من مجلة الثقافة الجديدة ص ٥٩ وما بعدها ، وشريط هذا النص يحمل رقم (٣٤١ــ

أصل/سوهاج) بأرشيف مركز دراسات الفنون الشعبية ، ويتضمن النص المشار اليه ١٠٤ أبيات وقد وقع المدون فى أكثر من ثمانين خطأ أخدهـا التدخل فى النص وهو أمر مقطوع بتحريمه فى مجال الدراسة العلمية وقد عالجنا هذا النموذج وصـححنا هـذه الأخطاء فى بحثنا « السيرة الهلالية بين الابداع الفنى وتفسيرات الكهنة » مخطـوط . وغالبا ما يتعمد البعض اغفال ذكر رقم مصدر المادة الصوتية أو توثيقها فلا يتاح من ثم للباحث والقراء الرجوع للأصل واكتشاف الأخطاء وهو مسلك شائع فى مجال دراسة المأثورات الشعبية على الرغم من مخالفته لأبسـط قواعد البحـث العلمى وشروطه المنهجيـة .

(٥) ثمة محاولة رابعة اتيح لنا — مؤخرا — الاطلاع عليها وهى من الجهود المتميزة فى هذا المجال وقد قدمها عبد الرحمن الأبنودى الى ندوة الأدب الشعبى بمركز تراث دول الخليج وتضمنتها كذلك بحوث مؤتمر السير العربية (٢ — ٧ — ١٩٨٥ جامعة القاهرة ومركز دراسات حوض البحر المتوسط) ويحمل البحث اسم « السيرة بين الشـاعر والراوى » وهو يعكس اتصالات صميما واعيا — ومنهجيا — بالنصـوص ومبـدعيها ورواتها ويتضمن من الآراء ما هو جدير بالمناقشة .

(٦) يمثل اشباه المتخصصين نسبة عالية من العاملين فى حقل الدراسات الشعبية المحـدود العدد أصلا ويتميز هؤلاء بتوفرهم على قدر عال من الجرأة فى اصدار الأحكام العامة ويضيقون بأى نقد يوجه الى محاولاتهم ويقاومون بضراوة الاتجاهات الجـادة والمنهجية بصورة تذكر بمقاومة « حلاقى الصحة » للطب فى الريف .

(٧) انظر أعمال شوقى عبد الحكيم — وهى كثيرة — وعلى وجه الخصوص كتابيه « سيرة بنى هلال — دار التنوير ، بيروت ١٩٨٣ » و « السير والملاحم الشعبية العربية — دار الحداثة ١٩٨٤ » ، ومن اللفت أن هذا الكاتب كان من أول الداعين وبصورة لا تخفى الى التقارب مع الكيان الصهيونى ، انظر مقدمة كتابه « أساطير وفولكلـور العالم العربى — روز اليوسف ١٩٧٤ » والذى أعاد طبعه بنصه زاعما (ص ٥) انه الجزء الثانى من الكتاب انظر كتاب « الفولكلور والأساطير العربيـة — دار ابن خلدون بيروت ١٩٧٨ » .

إتجاهات الشعر الأفريقي المعاصر وأهم ممثليه

سعد الدين حسن

* في مراحل تحرر الشعوب الأفريقية من الليل الاستعماري الطويل تصدر مجموعة من الأعمال الأدبية على المستوى الشعري والروائي والمسرحي والدراسات النقدية التي تدرك حقيقة هذا الليل الاستعماري وتشير من المناقشات والقضايا ما يجعل الحركة الثقافية تزدهر ازدهارا مستمرا على الصعيد القاري وعلى صعيد العالم الأسود .

من هذه القضايا الهامة والتي لم يتعرض لها أحد حتى الآن « المشاكل التي يطرحها الأدب الزنجي الأفريقي في اطار تاريخي » . وكذا مفهوم الالتزام لدى الكتاب وفق مقتضيات الواقع المعاصر، وعديد من القضايا المماثلة ، ومن هذه الأعمال الجديدة الجيدة التي صدرت وأدركت مراحل التحرر الأفريقي بشكل كلي كتاب : « الشعر الأفريقي باللغة البرتغالية — تطوره واتجاهاته الراهنة » . للكاتب الأنجولي — ماريو دي أندرادي — وترجمة : الطيب الرياحي .

ويتناول هذا الكتاب الهام التجربة الشعرية بشكل متفرد في كل من :

جزر الراس الأخضر — سان طومي — انجولا — غينيا بيساو — موازمبيق .

والكاتب — ماريو دي اندرادي — ولد في مدينة — كولنجو ألتو — انجولا — ١٩٢٨ ترأس تحرير مجلة — الحضور الأفريقية — التي صدرت في باريس — ١٩٥٥ — ١٩٥٨ — وهو الرئيس السابق لـ — الحركة الشعبية لتحرير أنجولا — مبلار — تركز نشاطه الأدبي في مجال الدراسة النقدية . وقد نشر بالاشتراك مع — فرانشيسكو خوسيه تانيرو — كراسة الشعر الزنجي باللغة البرتغالية» صدرت في لشبونة عام — ١٩٥٣ — كما نشر بالاشتراك مع سليونارد وسانغيل كتاب — أدب العالم الزنجي — وقد صدر عن أتحاد الناشرين في روما عام — ١٩٦١ — وكتب مقدمته الشاعر والمخرج السينمائي الايطالي الراحل : — بيير باولو بازوليني — . ويضم الكتاب نماذج لـ — ٢٤ — شاعرا من المناطق الخمسة التي ذكرناها . يعرضهم بمنهج — أحسن فهم جمالي للواقع — بدءا من اليقظة الأدبية التي قام بها جيل كامل من كتاب جزر الراس الأخضر . وهو جيل يتسم بالأصالة التي تعمقت فهم الواقع

الكلى الناجم عن الاستعمار ، وقدمت أعمالا ابداعية على جانب كبير من الأهمية من خلال الفهم النقدى لقيم الثقافة الغربية حيث كانت الحركة الأدبية تسير على خط متقطع ، وهى فى ذلك تماثل التطور التاريخى الذى مر به تشكل الوعى الوطنى فى هذه البلاد والطريق الذى سلكته هذه الحركة لتأكيد ذاتها، كان طريقا وعرا محفوفا بالمخاطر ، ومع ذلك فان الواقع الأدبى قد انفجر، بكل ما فيه من موهبة واضطرام قبل الثلاثينات من هذا القرن بزمن بعيد ، ولم تحل دون تطوره الا ظروف الكبت الاستعمارى التى حاصرته فى داخل حدود البلاد التى انبثق فيها .

ولا يمكننا نسيان البيان الشعرى الثورى الذى أصدره كل من :

— كوستا اليجرى — و— روى دى نورونها — وهما رائدا الأدب الأفريقى باللغة البرتغالية فى ميدان الشعر — على الرغم من انهما ينتميان الى فترتين مختلفتين ويحملان تجارب متباينة: فأحدهما من أصل — سان طومى — أما الآخر فهو من — موزمبيق — وهو بيان كان يقترح على الفنانين — الأنتيليين — والأفريقيين الذين يستخدمون اللغة الفرنسية (ايديولوجية للثورة والتمرد) . على ذلك الاستعمار البغيض ويضع أمامهم توجيها عاما وشاملا . وكان ارخبيل — سان طومى — فى تلك الفتره ، يمر بمرحلة تاريخية حاسمه على مستوى تطور أبنيته الاجتماعية حيث كان المستعمرون و (أبناء البلاد) يتنازعون المبادرة فى الادارة الاقتصادية والسيطرة على الثروات الزراعية من خلال صراع مرير كان يجسم الجشع الاستعمارى من جهة وضراوة المقاومة المحلية من جهة أخرى وكان شعر — اليجرى — يعكس شكلا من أشكال الوعى بوضع الرجل الأسود الجريح بسبب لونه .

أما زميله — روى دى نورونها — فكان يعبر بخجل كبير عن صراعات المجتمع الاستعمارى حيث امضى حياته كلها وقد ظل ابدا طويلا سجين تعلقه الصوفى بماضى بلاده ، ومع ذلك فقد عاش مأساة وجوده باعتباره ، أحد الذين — تمثلهم — الثقافة البرتغالية .

ويأتى جيل الصحفيين بعد جيل اليقظة الأدبية، فقد تعاقب بين عام — ١٨٨٠ — ونهاية القرن الماضى جيلان من الكتاب تركا آثار واضحة فى الحياة الثقافية فى انجولا، وكان ذلك فى غمار صراعات سياسية حادة. على أن السيطرة على الحياة الثقافية فى تلك الفترة كانت للصحافة حيث أفاد الأنجوليون من الفرص التى أتاحها لهم القانون البرتغالى فى مجالى حرية الصحافة لتأكيد ذاتيتهم . وهو القانون الذى أمكن تطبيقه عمليا فترة من الزمن فى المستعمرة ، فاصدروا الصحف اليومية والمجلات الأسبوعية ، والمجلات الأدبية فى — لواندا — عاصمة انجولا .

وهكذا أخذ الابداع الأدبى فى النهوض ،ولكن الادارة الاستعمارية سرعان ما حالت دون تحقيق ما كان يعد به من ازدهار واشعاع على الصعيد الأفريقى .

خلف جيل — ١٨٩٦ — وثيقة على درجة كبيرة من الأهمية ، من حيث قدرتها على اماطة اللثام عن الصراعات الاجتماعية التى كانت تعصف بانجولا وتهزها هزا .

ولقد مر الشعر الأفريقى الحديث باللغة البرتغالية فى رحلة تطوره المتنامية بثلاث مراحل أساسية هى على التوالى :

١ — مرحلة الزنوجه.

٢ — مرحلة الشعور بالجنس الزنجي .

٣ — مرحلة التوحد.

ويعرض الكتاب الاتجاهات الراهنة فى الشعر الأفريقى الحديث بفهم جمالى للواقع . ويعبر عن بعض هذه الاتجاهات الوليدة الشاعران :

— جيرالدو بيسا نكتور — و — ماريو انطونيو —

والاتجاه الذى يحدد المرحلة الحالية للشعر الأفريقى المكتوب باللغة البرتغالية فى رأى المؤلف هو ذلك الاتجاه الذى جاء نتيجة تمجيد بروز هذه الظاهرة الجديدة التى تشكل استعادة المبادرة الشعبية .

أتت رياح التجديد التى هبت من جهة — او نسيمو سيلفيرا — و — أونيديو مارتينيز — و — ماريو فونيسكا — و — كابرديانو دمبارا — الى ارتباط هؤلاء الشعراء بشكل نهائى بالواقع الأفريقى . كذلك كان الشعراء الجدد فى — موزمبيق — قد بدأوا يجدون أسلحة الكفاح . انه عصر « الموت او الحياة » ومن ثم هب الشعراء الجدد من مدرسة — الانطلاق الجديد — يبذلون ما فى وسعهم لتطهير الشعر من « الرغبة البائسة فى الرحيل ، حيث يجب البقاء » يعترض الشاعر — أو فيديو مارتينيز — على صمت اهالى جزر الرأس الأخضر قائلا :

« اخوة لنا يذرفون الدموع فى مزارع سان طومى

.. .. ..

.... فلتشمر عن ساعديك

.. .. ..

وتنهمر دموع من الدم من عينى الشاعر .. »

* * *

* شهدت الشاعرة — الدادو اسبريتوسانوة — مذابح — باتيبا — التى اغرقت جزيرة سان طومى فى أنهار من الدم خلال الأيام السوداء من شهر فبراير — ١٩٥٣ — ومن ثم فقد انبرت تندد بما اشتهر به جلادو شعبها من « عدالة » :

« اننا واقفون

عيوننا مشدودة اليك ايها البحر

حياتنا دفنت فى معسكرات الموت

نحن رجال الخامس من فبراير

نحن الرجال الذين ترديوا فى آتون الموت نطلب الرحمة !

ونصرخ : انقذوا هؤلاء

نهب جميعا اليوم .

خارج حفره الموت الجماعية

ونصرخ ، نحن « كورس » .

العدالة : الثأر ! الثأر ! .. »

وتنتشر القصائد فى الشوارع ، فى انجولا ، وفى موزمبيق ، حيث تقترن القصيدة بايقاعات الالحان الشعبية وتلتحم الخصائص القومية كما نرى فى قصيدة — العودة الى الوطن — للشاعر — اغستينونيتو — :

ثمة شيء جبار يتحرك فى البلاد

الرجال فى السيلوات يختزنون حبوبا اكثر ..

والتلاميذ يدرسون اكثر

والشمس ازدادت لمعانا ...

هدوء عجيب يغمر وجوه الشيوخ ..

وبدلا من الأمل .. كانت الثقة ..

وبدلا من الشفقة .. كان الحب ..

سواعد الرجال

وشجاعة الجنود

وآهات الشعراء ..!

* * *

اما الشاعر — كوستا اندرادي — فيسائل هذا العالم الذى يتخذ موقف اللامبالاة من مأساة انجولا قائلا :

(خمسون الف قتيل

منطرحون على الأرض

لم يبكهم أحد ..)

* * *

لكن — انطونيو خانتينو — يبعث من زنزانته البعيدة فى — ترامال — برسالة الأمل والحب قائلا :

سنمضى ، نعم يا حبيبتى .

لنبعث الحياة معا

فى حصاد المحاصيل الوفير

فى شدو العصافير المسحورة

فى خطى الرجال السائرين

تحت سيل الأمطار
يا حبيبتى)

* * *

وهكذا أصبحت القصيدة المعبرة تتكشف عن وحدة معينة قائمة بذاتها من حيث المواضيع التى تتناولها ، ويعود الفضل فى ذلك الى انتشار وعى وطنى جديد على صعيد المستعمرات البرتغالية ، وأصبحت العبارة الشعرية متطابقة مع المعادلة الشخصية للشاعر وهو يواجه مشاكل عصره والمعادلة الشخصية — تعنى فى علم النفس تصحيح ملاحظة متعلقة بحادث عابر من المطلوب تقديره فى اللحظة التى جرى فيها .)

يضاف الى هذا كله أن الاتجاه الجديد فى الكتابة المجردة من أسماء أصحابها كان يستوجب لغة جديدة مبنية على الصورة — وتظهرخاصة فى قصيدة الاحتجاج .

لذلك فان الأداة اللغوية فى الشعر الافريقى تخضع حاليا لاحدى عمليتين :

عملية تستهدف رد الاعتبار اليها واعادة تأهيلها ، وعملية تستهدف اعادة خلقها خلقا سويا من جديد .

أما فى انجولا وموزمبيق، فان الشعراء الذين ينقلون تجربة الحياة فى وسط الطبقات الشعبية يدخلون ايقاعات اللغة الافريقية الى بنية اللغة البرتغالية نفسها ، ويقابل هذا التجديد فى اللغة تجديد فى الموضوعات الشعرية .

حول وضع المرأة في المجتمع الإقطاعي

ترجمة : عايدة لطفي

يعرض هذا الموضوع مناهج البحث التي يتبعها الباحث « جورج دوبى » في ابحاثه الحالية حول وضع المرأة في العصور الوسطى و « جورج دوبى » هو احد اساتذة « كولاج دو فرانس » وهو يحاول عن طريق هذا البحث الرجوع الى الاصول والجذور الأولى لعلاقات الرجل والمرأة في مجتمعنا الحالى .

آليات عملية البحث

ويبدأ بعرض آليات عملية البحث مشيرا الى أنه حدد لنفسه حقلا زمنيا يتركز في منتصف القرن العاشر وحتى بداية القرن الثالث عشر .وهو مهتم على وجه الخصوص بفرنسا دون تجاهل جملة المساحة الأوربية . ويرى دوبى ان المؤرخ عليه ان يحاول التنبيه الى المظاهر الأساسية لنطق حركة مجموع التشكيلات الاجتماعية الثابتة المحصورة في الزمان والمكان ، واننا لكى نفهم اى تشكيلة اجتماعية علينا مواجهة حركات التفاعل بين عوامل متعددة متضافرة فيما بينها وتتلخص تلك العوامل في الظروف الفيزيقية (أى الجغرافية) والظروف الانسانية بما تحويه منعمليات اقتصادية وعلاقات سياسية وايديولوجيات متعددة .

ولقد بدأ دوبى ابحاثه بدراسة تطور القوى المنتجة وعلاقات الانتاج، وتدور المرحلة الأولى من ابحاثه حول الاقتصاد الريفى(١) . وعملية الانتاج في اطار العلاقات الاقطاعية ومكانة النقود ووضع الدخل في ايرادات السيد الاقطاعى .ثم تدرج الى عرض مفهوم الثورة الاقطاعية(٢) معرفا عملية الانتقال من نمط علاقات انتاج يعتمد اساسا على السيادة العقارية والمساحة الواسعة من الارض الى اسلوب آخر لاستغلال الآخرين . وقد تم هذا الانتقال في أواخر القرن العاشر . ومنذ ذلك الوقت اعتمد السادة على نفوذهم السياسى وتحكمهم في اقوات الشعب ، ذلك النفوذ الذى انتزعته الاقطاعية من السلطة الجماعية التى ذابت فيما سمى بالاقطاع . وعلى الصعيد المحلى فان سادة القصور هم الذين يملكون سلطة الأمر والنهى والعقاب وتحريك الجماهير للدفاع عن المقاطعة ويتم كل هذا على مساحة واسعة لا يملكها سكانها بالكامل . وتنقسم الأراضى بين عدد من السادة الملاك ويطالب كل مالك في نطاق الأرض التى يمتلكها بحقه في فرض الضرائب

---

* هذا البحث مترجم من مجلة « الفكر » الفرنسية .

(١) جورج دوبى « الاقتصاد الثروى وحياة الريف في الغرب في العصور الوسطى ، باريس ، أوبييه ، ١٩٦٢ .

(٢) جورج دوبى :« الطبقات الثلاث أو وهم الاقطاعية » . باريس ، جاليمار ، ١٩٧٨ .

على كل من يعمل على هذه الارض او يمر بها وتدفع الضرائب اما منخيرات الارض او بالنقود. وتحصل الضريبة من طبقة العاملين وتاتى هذه الطبقة فى المرتبة الثالثة بعد طبقة رجال الدين ووظيفتها الصلاة وطبقة النبلاء ووظيفتها الحماية العسكرية .

وبعد مرحلة تعريف الثورة الاقطاعية اهتم جورج دوبى بالمنهج الايديولوجى لنظام الوظائف الثلاث المقسمة على الثلاث طبقات فى محاولة لفهم الدوافع التى شكلت هذا النموذج من المجتمع فى ظل تصور عام بان الله خلق الانسانية جمعاء منذ البدء منقسمة الى ثلاث فئات لكل منها وظيفتها اما الصلاة او القوة والدفاع او الانتاج ويعتمد التوازن الاجتماعى على الخدمات المختلفة التى تؤديها كل فئة للاخرى .

وقد حاول الباحث فى هذا الجزء من البحث الجمع بقدر المستطاع بين هذا المفهوم لانقسام المجتمع وبين حركة الواقع والسلوك الاجتماعى وحركة معاملات الانتاج، واضعا فى الاعتبار ان هذه الايديولوجية عن الوظائف الثلاث مقتصرة على الرجال فقط . اما المراة فليست لها وظيفة محددة فى المجتمع لعدم انتمائها لاى من الوظائف الثلاث .

عقبات فى مواجهة البحث

ثم يعرض دوبى بعد آليات عملية البحث، التحديات العلمية والثقافية التى تواجه بحثه ، واضعا فى الاعتبار دور علاقات القرابة آنذاك فى علاقات الانتاج وقد خصص الباحث محاضراته فى كولاج دوفرانس فى السنوات الماضية لدراسة بنية القرابة والعلاقات الاسرية(٣) .

اولى العقبات التى واجهت الباحث هى قلة الوثائق بالنسبة للطبقات الشعبية مما اجبر دوبى على البدء بالطبقة السائدة دون التراجع النهائى عن البحث فيما يتعلق بالطبقة المسودة . وكانت نتيجة هذه الابحاث دراسة متعمقة الى حد ما عن الزواج نشرت فى كتاب حديث(٤) .

وقد بدا الباحث فى العام الماضى بحثا عن تاريخ المراة ووضعها فى المجتمع المسمى بالاقطاعى ولا يزال البحث فى بدايته ويلاقى دوبى صعوبة فى هذا البحث لانه كقضية جديد من نوعه فى فرنسا ، اما البلاد الاخرى وبالاخص الانجلو سكسونية فقد سبقت فرنسا فى الاهتمام بالتاريخ الاجتماعى للمراة ربما يرجع ذلك الى ان الكفاح النسائى فى هذه البلاد سبق البلاد الاخرى .

ويطرح دوبى بعض التساؤلات التى سيحاول ان يجيب عليها : الى حد يشارك التصدع العميق بين الجنسين فى الانقسامات الطبقية؟ وماهى صحة الفرض القائل بان المراة تشكل وحدها طبقة كظاهرة موازية لانقسام المجتمع الى طبقات ، وهل هناك صراع بين الجنسين ؟ كما تواجه دوبى بعض الصعوبات التى تتمثل فى عدم توافر معلومات بشان راى المراة فكل المعلومات المتوفرة لديه تخص راى الرجل وما يؤمن به ، حتى فيما يخص الطبقة السائدة لا تسمع تقريبا صوتا للمراة والنصوص النسائية نادرة ويمكن ايضا ان لا تكون فى الاصل من نتاج المراة . والاحاطة بعالم المراة مستحيل ، انها مجرد رؤية من الخارج متمثلة فى وجهة نظر الرجل .

ويقول الباحث انه استطاع عن طريق دراسة الزواج ان يصل مع ذلك الى بعض الحقائق الا انه يامل ان يصل الى ابعد من ذلك .

ويمثل هذا تحديا للمؤرخ وفى رايه ان مهنة المؤرخ ليست لها معنى الا اذا استطاعت ان تساعد اهل اليوم على استخدام احسن الوسائل فى المعارك التى تواجههم فى الحياة ، مما يؤكد اهمية توافر صورة واضحة لتاريخ وضع المراة عبر الازمنة الماضية وحتى الحاضر. ويشير دوبى الى الميل الواضح فى المجتمع الحالى الى طمس

---

(٣) جورج دوبى « نسب ، نبالة وفروسية » فى عدد خاص من دورية آنال اقتصاد ، سياسة وحضارة بعنوان الاسرة والمجتمع ، عدد يوليه — اكتوبر ١٩٨٢ ص ٨٠٣ الى ص ٨٢٥ .

(٤) جورج دوبى « الفارس ، المراة والقس . الزواج فى فرنسا الاقطاعية » باريس ، هاشيت ، ١٩٨١ .

الحدود القائمة بين الجنسين منذ الاف السنين وارجاعها الى القرن التاسع عشر حين تحددت اجور النساء بصورة تؤكد الاختلاف بين الجنسين . ويؤكد دوبى على ضرورة تفهم العلاقة بين الرجل والمرأة بشكل آخر وبطريقة عقلانية تصور هذه العلاقة فى العصر القديم وتحيل المسألة الى جذورها الاصلية وهو اكثر جدوى بل والحاحا من التعمية الايديولوجية الحقيقية الجارية الآن وبخاصة عن وضع المرأة فى المجتمع الاقطاعى .

ويشير دوبى الى بعض الكتاب الذين تمكنهم وسائل الاعلام من ترويج افكار خاطئة عن وضع المرأة قديما ، اذ يسعى هؤلاء الكتاب لاغراق وازابة المشاكل الحالية التى يفرضها كفاح المرأة من اجل الحصول على حقوقها عن طريق محاولة اقناع الجمهور بانه فى المجتمع القديم كان كل هذا يدور بصورة احسن من الحاضر وأن حركة التاريخ فى الحقيقة هى التى أفسدت وضع المرأة فى زماننا ويساهم التليفزيون الفرنسى فى نشر هذه الفكرة عن طريق المسلسلات التى تتعرض لوضع المرأة فى العهد الماضى .

ميادين البحث

ويحدد دوبى لنفسه عدة ميادين للبحث : اولا مفهوم الحب قديما ويعتبر من الميادين الغير مطروقة ويشير دوبى انه بناء على النتائج التى سيخرج بها من هذا البحث سيحاول أن يتطرق الى موضوع أكثر غموضا وهو الذى يخص وضع المرأة فى نسق العاملين فى القرنين ١١ و ١٢ ، وهى دراسة اسهل بكثير بالنسبة للفترة التالية بدءا من القرن الثالث عشر حيث تتوفر البيانات الكافية لتتبع المرأة فى العمل والدور الذى لعبته فى الانتاج والتبادلات . ولقد استطاع المؤرخون الانجليز الذين يملكون ارشيفا اكثر خصوبة من الفرنسيين انيخرجوا بملاحظات اكثر وضوحا ، كما اظهروا ان المرأة تولت منذ القرن الثالث عشر فى المدن جزءا من النشاط الانتاجى والتبادلى . والأمر مماثل فى فرنسا ايضا فى ذلك العصر .

وفى هذه المرحلة ايضا من البحث يجد دوبى نفسه مجبرا على البدء بالنبلاء اولا لوفرة المعلومات الخاصة بهذه الطبقة . ويطرح دوبى مسألة تسلط السيد فى أمور الزواج والميراث كاشفا النقاب عن العديد من الاساطير التى انتشرت مثل حق السيد الاقطاعى فى قضاء ليلة العرس الاولى مع العروس الجديدة والتى تكلم عنها الكثيرون فى الابحاث الراهنة لكن دوبى ينسب هذه الشائعة الى الأساطير .

وفى اطار دراسته لمفهوم الحب فى المجتمع (الوسط) الارستقراطى يسلك دوبى عدة اتجاهات منها دراسة السلوك الدينى لدى المرأة وهى مسألة معقدة للغاية تطرح نفسها بداية من القرن الحادى عشر حيث نلاحظ تزايد عدد الاديرة المخصصة للنساء وكذلك المؤسسات الدينية النسائية، فما هو سبب تلك الحركة ؟ وهل يمكن أن نربط ما بينه وما بين تغير التوازن السكانى فى نسبة الرجال والنساء ؟ ويبدو لدوبى أنه فى أواخر القرن الثانى عشر كان عدد الرجال يفوق عدد النساء ثم ولأسباب غير واضحة حتى الآن تنقلب الآية ويزيد عدد النساء ولاتجد الأرستقراطية حلا ازاء هذا سوى وضع العدد الزائد من النساء فى نوع من الملاجىء الدينية المنعزلة . كما يشير دوبى أيضا الى أهمية الدراسة التاريخية النفسية لمسألة التدين لدى المرأة ويتساءل اذا كانت هناك اشكال من التدين تخص المرأة فقط ؟ ويستوجب ذلك فى رأيه الدراسة الاجتماعية والانثروبولوجية لتطور الطقوس الدينية الخاصة بالعذراء والقديسة مادلين فى القرن الثانى عشر كما ينوى الباحث أيضا كشف النقاب عما يمكن معرفته عن الدعارة فى ذلك العصر والذى لاتتوفر معلومات كافية عنه الا بدءا من القرن الثالث عشر والرابع عشر وستساعد هذه الدراسات على اكتشاف الأوضاع بالنسبة للقرنين الحادى عشر والثانى عشر . وتدور ابحاث دوبى الحالية حول مسألة الحب ويتركز موضوع محاضراته حاليا حول محاولة متابعة الواقع الاجتماعى لما نسميه « الحب العذرى » coutois

ويتساءل بعض المؤرخين بأن القرن الثانى عشر هو القرن الذى اكتشف فيه الحب وصحيح أننا نجد فى هذا

الوقت عند المفكرين تركيزا على مسألة الحب ، حب الله فى البداية مع تزايد واضح فى النزعة الصوفية وتفسير ظاهر فى السلوكيات المسيحية، ويحاول دوبى التوسع فى التحليل والتطور به بدءا من دراسة الوقائع اليومية للعلاقات بين الرجل والمرأة . ويمر دوبى حاليا بمرحلة طرح الأسئلة الأساسية منها هل ما نعنيه نحن اليوم بالحب كان له وجود فى ذلك الوقت؟ وهل ما أسماه الناس فى ذلك العصر بالحب يدخل فى اطار العلاقة الزوجية ؟ وتمثل هذه المرحلة المتبقية الاولى من البحث والتى استغرقت الباحث طوال الشهور الماضية وهى خطوة لفهم العلاقات العاطفية فى قلب الوسط الارستقراطى ويتبع الباحث منهج علم الانثروبولوجيا وعلم النفس التاريخى .

ويرى دوبى أن نجاح أبحاث من هذا النوع يتوقف على احترام الدقة والعقلانية والعلمية مع توضيح حركة البنيات الفكرية ومجموع الاقيسة والقواعد الرمزية وخصائص الحياة النفسية فى ذلك الوقت والتى تستمد جذورها من حركة الواقع المادى اى حركة القوى المنتجة وعلاقات الانتاج التى تميز الشكل الاجتماعى . وتشكل هذه العمليات الاقتصادية الاجتماعية المادية القاعدة المنظمة للعلاقات بين الناس فى مجتمع بعينه ، وهذا ما يصفونه بان الشخصية الاجتماعية شكلها التاريخى(٥)

وينتقل دوبى فى بحثه الى ميدان آخر وهو المرأة والزواج فى ظل النظام الاقطاعى ويقول الباحث ان النتائج التى توصل اليها فى المرحلة الحالية من أبحاثه مازالت فى نظره محدودة وغير مستقرة وعلى الرغم من ذلك فبامكانه أن يقدم بعض الافتراضات مع تصوراته النظرية للتعمق فيها . ما هو على سبيل المثال تأثير ما أسماه بالثورة الاقطاعية على وضع المرأة ؟

ويشير دوبى الى ان الانتقال الى النظام الاقطاعى نتج عنه تعديل فى بنية العلاقات الاجتماعية وهذا يعنى أن طرح مسألة الزواج يجب ان يرتبط بهذا التحول الكيفى الهام فى علاقات الانتاج الاجتماعية .

ومما لا شك فيه ان المكانة الاجتماعية والرمزية للمرأة فى ذلك العصر كانت تابعة للتدرج الاجتماعى المنبثق من نظام الثلاث طبقات ومكانة كل من الأسر الارستقراطية التى تعتمد أساسا فى بقائها على نظام التزاوج . وأصبح الزواج نظاما صارما لتوالد النسق الاجتماعى ينظر فيه للمرأة بيولوجيا وأخلاقيا ورمزيا على أنها مجرد رحم . وهكذا كانت وظيفة المرأة فريدة فى نوعها ولا تدخل ضمن وظائف الثلاث طبقات ومن هنا يمكننا ان نعتبرها تشكل طبقة قائمة بذاتها . ويستشهد دوبى بمقولة أسقف ايرلندى حاول ان يفهم حركة النظام الاجتماعى فى نهاية القرن الحادى عشر يقول الأسقف : « النساء يتبعن هذه الوظيفة أو تلك اذا أصبحن زوجات وتباعا للوظائف التى يشغلها أزواجهن » .. ويضيف : « انهن يخدمن أزواجهن » . وهكذا اذا كان الرجل الذى تخدمه احدى النساء قس فانها تتبع طبقة رجال الدين واذا كان فارسا فانها تتبع طبقة الفرسان واذا كان فلاحا أو عاملا فهى تتبع طبقة العاملين . كما توصل العظات الكنسية الموجهة للمرأة بالخضوع والطاعة وبان توهب نفسها للانجاب .وتزيد الايديولوجية الجديدة للزواج التأكيد على وظيفة الانجاب فى الزواج . وعلى الرغم من ذلك فان المجتمع كان الى حد ما مشجعا لتحسين أوضاع المرأة ، فقد وضعت حدود من ناحية على تعدد الزوجات، ومن ناحية أخرى على طلاق النساء . ولم يعد الطلاق سهلا كما كان قديما . لم يعد هناك الا شكل واحد للترابط الشرعى وهو الزواج واختفت أشكال الترابط الأخرى التى

(٥) ندوة « الاشكال التاريخية للشخصية الاجتماعية وسير الحياة » . مجلة لابونسيه عدد ٢٢٨ يوليو ــ أغسطس ١٩٨٢ .

كانت تعتبر طبيعية حتى ذلك الوقت . مما يؤكد تشجيع وتدعيم العلاقة الزوجية الشرعية .

ويتساءل دوبى الى أى حد استفادت المرأة آنذاك من هذه الأوضاع ؟

ويشير دوبى خلال بحثه الى أن الحب لم يكن ينكر ابدا بين الزوجين وكان من الشائع استخدام تعبيرات أخرى كالمودة والاعزاز ، ويتجنب كل من الزوجين ذكر كلمة « الحب » . ويتم الزواج بناء على متطلبات العلاقات الاجتماعية . أما ما نسميه نحن حب أو ميل عاطفى أو ميل حسى فكان يعتبر خطرا يهدد الزوجين ويهدد هذه المؤسسة التى تدعم المجتمع وتعمل على توالده فى اشكاله الثابتة .

وينكر الحب خارج نطاق الزواج وتستخدم كلمة « عشيقة » amie للاشارة الى المرأة موضع حب الرجل والكلمة مشتقة من الفعل amare وتدور ابحاث دوبى فى المرحلة الحالية حول هذه العلاقة بين الرجل والمرأة . والتى يطلق عليها بلغة ذلك العصر « الحب » ويستكمل دوبى بحثه بدراسة الحب الحسى الخالص . وهنا تلعب التفرقة بين الطبقات دورها ، فالرجل الارستقراطى أو النبيل له مطلق الحرية فى اشباع رغباته مع نساء الطبقة العامة . أما داخل القصر فالى جانب العلاقة الشرعية الوحيدة المسموح بها ، نجد علاقات جنسية غير شرعية تدور بين أفراد الحاشية فى الدهاليز المظلمة للقصر . أما فيما يختص « بالحب العذرى » ، يحاول دوبى فهم البنية النفسية الخاصة به ومكانته فى العلاقات الاجتماعية الواقعية .

وهنا يطرح دوبى افتراضين الأول : أن « الحب العذرى » ما هو الا لعبة على مستوى الرجال يحرك خيوطها السيد اذ يتفق الكل على أن المرأة ليست الا جسد كما تسود لديهم كراهية عامة للجنس الآخر ، ويهب السيد زوجته كنوع من الطعم يتنافس حوله الفرسان فيضمن بذلك سيطرته عليهم وتدور اللعبة تحت انظار السيد الذى يشكل عنصر اكراه يزيد من تبعية الفرسان أما الافتراض الثانى : فهو اكثر جسارة عن حصة الشذوذ الجنسى فى « الحب العذرى » . أليس الحب الذى يكنه الفارس الشاب لزوجة السيد هو فى الحقيقة الحب الذى يرغب الفارس أن يهبه لسيده والذى تكون المرأة فيه مجرد قناع ؟ وتتحول المرأة هنا الى سلم يمكن الفارس من أن يرتقى الى الطبقة العليا. والشذوذ الجنسى بالطبع هنا هو فى اللاوعى وتاتى ايضا عملية الكبت من التحريم الذى يثقل هذا النوع من العلاقات .

ويعرض دوبى فى بحثه صورة المرأة المرتبطة بالاثم حيث تتفق طبقة رجال الدين وطبقة النبلاء فى هذا المفهوم: فالمرأة مخلوق نجس وكائن ضعيف نذر للغواية والخطيئة ومن هنا وجبت السيطرة عليها .

وهكذا تسلط الرجل على المرأة . وفى مواجهة هذه الأيديولوجية التى تؤكد أن المجتمع اقيم أساسا على عدم المساواة ، ظهرت أيديولوجية مضادة فى القرن الحادى عشر تدعو الى المساواة وقد اشترك فى هذه الحركة العديد من الناس من مختلف الطبقات الاجتماعية كما اشتملت ايضا على بعض رجال الدين ذوى المكانة الرفيعة وقد تبنوا الرأى القائل بأن كل الآدميين ابناء الله واخوة وهم بالتالى انداد وسواسية ولا حاجة لرجال الدين وللفرسان ، الكل يجب أن يعمل بيديه ونادوا بسقوط النظام القائم والغاء جميع الفوارق سواء بين الطبقات أو الوظائف ، وكذلك الفوارق الأساسية بين الجنسين والرجل والمرأة لهما أمام الله نفس الحقوق .

وفشلت هذه الحركة الثورية الصحيحة ودمغت بالالحاد . واحد أسباب فشل هذه الحركة يرجع بالطبع الى الدعوة لازالة التفرقة بين الجنسين ، فاتهمت الحركة باحلال الفوضى والفسق والفجور وهو مأخذ فعال ومؤثر فى الرأى العام لأن المجتمع فى هذه العلاقات البنيوية السائدة لم يكن ليسمح فى ذلك العصر بحرية المرأة وقد ساهم أيضا فى رفض دعوة هذه الحركة المفهوم السائد لدى الجميع والذى ادخلته

الكنيسة في الأذهان عن طريق تجميع النصوص والروايات من التوراة والعهد الجديد بأن الله خلق في البدء آدم على صورته ، ثم أخذ جزءا صغيرا من جسد آدم وخلق منه حواء ، والمرأة التي هي بهذا الشكل ليست على صورة الله بل على صورةآدم كما أنها هي التي غرر بها الشيطان لأنها ضعيفة وهي التي تغرر بالرجل لأنها فتنة له وهكذا دخلت الخطيئة والموت الى العالم . هذه هي الفكرة التي تنادي بها الكنيسة بل وتصل الى أقصى درجات التطرف حين تحرم الزواج على القساوسة وتفرض عليهم حياة النقاء الحسي . هكذا نجد في قلب مخيلة هذا المجتمع نوع من الرفض لجسد المرأة والوظيفة الوحيدة المسموح بها لهذا الجسد هي الانجاب وتستبعد وتحرم كل المتع . ويشجع المجتمع الاقطاعي الرجل على فرض سطوته على المرأة ليمنعها من أن تكون أي شيء آخر الا وعاء للذرية لأنها قابلة للتحول نصيرا للشيطان. وهكذا ارتفع السياج المحكم بين الجنسين عقدا وراء عقد.

ويستنتج دوبي من كل هذا أن حركة العلاقات الاجتماعية في هذا العصر الذي يدرسه لم تقلل الهوة ما بين الجنسين بل ساعدت على تعزيز وتقوية وتأييد التفرقة بين الرجل والمرأة . ويؤكد دوبي على وجود عاملين منفصلين في الحاضر بينهما حالة صراع وتشقق ضخم متأصل ، تشقق في التوجه الأساسي لحركة العلاقات الاجتماعية للانتاج وفي اعادة ترتيب العلاقات بين الطبقات الذي ارتبط بمجمل العلاقات الاجتماعية والانسانية التي اتسمت ابان الاقطاعية . وأصبح هذا التشقق هيكليا ولا يمكن لأية تيارات وصراعات اجتماعية أن تنكر تأثيره النفاذ الواسع .

ويؤكد دوبي أن حالة الصراع بين الجنسين تختلف في طبيعتها عن الصراع بين الطبقات ولا يجب دراستها بنفس الأسلوب .

كما يؤكد أيضا أن هذه التفرقة بين الجنسين تمتد جذورها الى القرن العاشر حيث حدثت تغيرات وانتقالات عنيفة وسريعة على مستوى التشكيلات الأيديولوجيةوبمجرد أن تمت النقلة الكيفية بدأ نوع من الاستتباب (أو الاستقرار) النسبي الذي دام لقرون . وهكذا تحدد وضع المرأة في السنوات التي تلت علم ألف واستمر هذا المفهوم السائد حتى القرن العشرين أي ما يقرب من الف عام . وهذا يوضح أهمية هذه الأبحاث الخاصة بالعصور القديمة لأنها تساعد على فهم الواقع المعاصر لوضع المرأة ، واذا كانت هناك اليوم دعوة لهدم هذه الأفكار الرجعية فاننا يجب أن نعود الى أصولها لنفهمها على حقيقتها .

رسالة لندن

كهانا .. والمرض النفسى

د. خليل فاضل

سألتنى المريضة الانجليزية :

— من أى بلد انت ؟! اننى لم استطع تحديد لكنتك الانجليزية ؟!

جاوبت مبتسما : — مصرى .. من القاهرة؟!

لكن لماذا يا ترى تسالين ؟!

بان عليها الاحراج ثم قالت :

— لا ابدا .. اننى يهودية وكل ما ارجوه هو الا تكون معاديا للسامية، والا تكون ضد اليهود .

— فى علاقة الطبيب بمرضاه ، هناك أمران. — يجب عدم مناقشتهما — خاصة فى الطب النفسى — .. (الدين والسياسة) ، حرصا على مشاعر المريض والطبيب وحرصا على الوصول بالعلاج الى مراحل الشفاء .. ولكن على اية حال فأنا لست ضد اليهودية لكنى ضد الصهيونية !!!

تفزعت المريضةوقالت باصرار :

اليهودية والصهيونية شىء واحد..لا ذدواج..

كانت هذه نهاية الحوار مع مريضتى التى ظللت أراها بشكل مستمر على مدى عام لعلاجها من مرض نفسى لازمها اكثر من خمس سنوات عاودت فيها أطباء كثيرين منهم يهود، علماء ، ولهم شهرة عالمية .. وفى نهاية العام شفيت المريضة من علتها وقالت :

— ليس النجاح فى علاجى سببه مهارتك فقط ولكن فى رأيى أن السر يكمن فى قدرتك كمصرى عربى على سبر الغور الانسانى ، على تكييف ما تعلمته بشكل بسيط ، وبالتالى يسمح بجذور الاضطراب بأن تظهر وبالتالى تعالج ثم تختفى ..

* * *

تبادرت الى ذهنى تلك القضية المضحكه والتى احتلت مساحة كبيرة من صحفنا ، أيام مبادرة السادات وزيارته للقدس وما تلاهـا من توقيع معاهدة كامب دايفيد . تلك القضية التى حاول البعض فيها تفسير الصراع العربى الاسرائيلى والذى دام أكثر من ثلاثين سنة على انه صراع نفسى ، وبالطبع تسلحت القضية بدعاة السلام المصريين سواء كانوا متملقين من أهل الطب النفسى أو مخدوعين يروجون لنظرية جونفاء قد تضفى عليهم الشهرة .. عندئذ وددت لو شاهد هؤلاء ذلك البرنامج التليفزيونى البريطانى الجرىء (قلب الحقيقة) والذى عرض مساء الخميس ٦ سبتمبر ٨٤ على شاشة القناة التجارية I . T . V وكان بشكل أساسى مقابلة مع الحاخام كهانا الذى يدعو لطرد العرب من كافة « الأراضى اليهودية » .

* * *

البرنامج : « قلب الحقيقة »

المذيع الصحافى : « ديفيد جبسيل »

الانتاج : اسرائيل كولدفيتش .

العرض : القناة التجارية المستقلة I . T . V لندن

التاريخ : ١٥ر١٠ مساءا الخميس ٨٤/٩/٦

كهانا : ان اعلان استقلال الدولة اليهودية اعلان يتسم بفصلمفكرى (وثيقة استقلال شيزوفرينيه) لأنه اعلان عن دولة يهودية صهيونية ، فكيف نسمح للعرب بالعيش معنا ؟! أن العرب لا يملكون اى حق فى الاختيار !

جبسيل (المذيع) : هل وضحت لى أين هى الأخلاق أو الفضيلة أو أين هو الحق فيما تقوله؟ ماذا يفعل ربك ازاء هذا ؟! هل يبتسم لكم وأنتم تطردون الناس بالقوة ؟! هل يفرح لترحيل أصحاب الأرض غصبا عنهم ؟!

الرب لليهود فى كل ما يفعلون ؟!

كهانا : لا لم اقل ذلك، لكن الرب لم يعطنا هذه الأرض فحسب ، لقد أمرنا بالعيش فيهـا :

ان اليهودية عقيدة مرتبطة بالأرض .

تعليق من خلف الحاخام وهى تعرض صورا للضفة الغربية تحت وطأة الهدم وبناء المستوطنات .

الأرض المقدسة : مقدسة ، ولكنها أرض ، يتنازع عليها طرفان .. هـا هى مستوطنة الفرات ؟! تقع فى منطقة غالبيتها من العربعنسبة (٢٥ : ١) ولكن كما يقولون ان **كهانا** سيتولى أمر تعديل هـذه النسبة ولقد بدىء فعلا فى بناء مشروع الـ٥٠٠ر٠٠٠مسكن فى المستوطنة ، وها هو ذا معبد الفرات الذى لم يكتمل بعد نلتقى فيه بالحاخام **شالومو راسكين** :

المذيع : ربما قيل أن الدولة الاسرائيلية تقوم على التاريخ والعقيدة ، لكنها فى الحقيقة تقوم ايضا على **الاغتصاب** ، كهانا يؤمن بأن أمن واستقرار اليهود بالذات المتشددين لن يكون الا بطرد العرب كل العرب من أرضهم ومن ديارهم .. كلام غريب، ويبدو كأنه خيال .

الحاخام راسكين : اننى أعتقد بوجوبتمسك اسرائيل بكل الأراضى العربية ، لأنه مازال هناك من يدعو الى تدمير الدولة اليهودية ، ولكن مع ذلك فان الربيدعونا الى أن نحب **((الغرباء))** (العرب) وأن نتعامل معهم **برقة** ، ولكن يجب أن نحمى أنفسنا ، ويجب أيضا أن ندعو للسلام !

المنبع : قد يبدو الحديث عن السلام سهلا فى حين انكم ، ولاة الأمر فى هذا البلد ، المحتلون والغزاة ، ..

(وهنا انفعل الحاخام راسكين وقاطع المنبع بضحكة عصبية قائلا):

هلا سمحت لى .. اننا لسنا محتلين هذه أرضنا من ٤٠٠٠ سنة!!

من أيام ابراهيم واسحق، وفى العشرينات والثلاثينات والأربعينات كانت هذه أرضنا ؟!

اننى مازلت آمل ان يحل السلام بربوع هذه الأرض قبل ان يدخل ابنى الجيش ؟!)

(مقابلة مع كهانا)

كهانا: كيف نقبل التفاوض مع عربى يريد حق المساواة بنا ، عربى يريد أن يتساوى بى أنا اليهودى المختار ، ثم يقول نريد دولة ديمقراطية علمانية وليست يهودية ؟! ان اليهود يحتقرون العرب ونحن لا نملك لهم سوى الازدراء ، لقد ادخلنا الى صحرائهم الكهرباء والحضارة ؟!

المنبع : اننى أرى أن « الدولة اليهودية » متناقضة مع أية ادعاءات ديمقراطية ! ما رأيك ؟!

(تعليق من خلف الكاميرا وهى تعرض صورا لضحايا الحروب والعمليات الفدائية مختلفة) :

ان اسرائيل حاربت وحوربت من ٣ دول عربية ، وقامت على أرضها معارك كثيرة ، **ومما لا شك فيه أن كهانا وحزبه يساندون الجماعات اليهودية المتطرفة التى تقتل العرب قبل ان ينهضوا لمحاربتهم !)**

كهانا : هل تريد منا الانتحار ؟! . هل نسيت ما فعله بنا العرب فى العشرينات والثلاثينات حينما كانوا فى موقع قوة ؟!

اننى ابارك كل طلقة وكل قنبلة وجهت ضد العرب .

راسكين : ان من يمس شعرة يهودى سنلقيه فى البحر .

(مشهد يصور اجتماع سياسى لكهانا وحزبه ، ٦٠٠ يساندون كهانا وبرنامجه معلن وواضح وصريح : **طرد العرب ، قوانين عنصرية صارمة، حماية الامتيازات ، والمصالح اليهودية .. برنامج متعصب لايختلف كثيرا عن برنامج آية الله الخمينى) (ان البعض يرى ان تخرج ظاهرة كهانا الى النور لانها تمثل قطاعا من السياسيين الاسرائيليين المجانين) .**

* * *

المنبع: هل من الممكن ان اسألك سؤالا شخصيا؟ لماذا لا ترد على هؤلاء الذين يدعونك فاشيا ، وعنصريا ، فمثلا اذا وصفنى أحد بهذه الصفات (على الرغم اننى لست يهوديا) ، فانى أرى انه من واجبى ان أرد وأن أجيب موضحا ..

كهانا (بالعا ريقه) :

انا لا أجيب على نباح الكلاب !

انا لا احقر نفسى بالرد على هذه الاهانات المثيرة للاشمئزاز ..

المنبع (مبتسما) :

حسنا ، دعنا الآن نحلل الموضوع بشكل علمى دقيق : العوامل التى تتشكل منها الفاشية

ثلاثة: **خنق الديمقراطية، استخدام القوة ، والانحياز العنصرى ،** وهذا واضح فى السياسة العامة هنا ؟!

كهانا : حجة فارغة؟!

فلم تكن هناك انتخابات أو ديمقراطية اثناء الحرب العالمية فى بريطانيا ، ولقد استخدم البريطانيين القوة ضد الألمان ، بحق السماء دعونا نحترم العرب ، اننا لا نملك سوى احتقارهم لانهم لايريدون العيش فى ظل الدولة اليهودية ، لانهم لايحبون هرتزل ؟!

(وكان الاجابة قد اثارت المذيع فبانت عليه علامات تمزج ما بين الدهشة والاشمئزاز للحجج الفارغة التى ساقها كهانا) ..

(تعليق من خلف الكاميرا وهى تصور تخريج دفعات الجيش الاسرائيلى ، واضعين التوراه فى صدر كل جندى ، والسلاح فى يده، التعليق يوحى بارتباط السلاح بالعقيدة، ويشير مرة اخرى الى وجه التشابه مع السلوك الشيعى) .

كهانا : أن الرب قد اختارنا ولن نخسر أبداً.

* * *

لقاء مع حاييم كوهين رئيس لجنة حقوق الانسان ..

حاييم كوهين : كنا نحلم بأن تكون هذه الأرض جنة سلام ، ولكنها بؤرة حروب لم تنطفىء ، لقد فشلنا ، وسنفشل اكثر واكثر لأن ظاهرة كهانا كالمرض يتفشى فينا !!

(تعليق من خلف الكاميرا وهى تصور شبابا يهوديا يرقص عند حائط المبكى : كان الكل يحلم بأن تكون اسرائيل دولة طبيعية ، كأى دولة فى العالم ولعلنا نتذكر قول أول رئيس لدولة اسرائيل : لن نكون دولة طبيعية الا اذا صار لدينا مومسات اسرائيليات كما يكون عندنا بوليس اسرائيلى) (ان اسرائيل دولة غريبة وطالما أن بها فاشى منتخب ديمقراطيا مثل كهانا فان التناقض سيظل) .

المذيع لكهانا : هل ترى أن هناك يهودا كثيرين يعارضونك ، بل ان اكثرهم **يخجلون منك ؟!**

كهانا : لا .. هذا غير صحيح ، أن المسألة ليست بالأرقام ، **ليس معنى الأغلبية أن تكون صحيحة ؟ أن من انتخبونى هم الذين يمثلون الدولة اليهودية بحق .**

المذيع : هل تعتقد أن هناك من يفكر مثلك ولكنه يخشى البوح بما يتعتقد ؟!

كهانا : نعم يهود كثيرون ، وتنقصهم الشجاعة .

(وينتهى البرنامج بتصوير كهانا يخطب فى عصبية بالعبرية) .

واسترعى انتباهى أن ما قاله كهانا عن الطريقة الشيزوفرينيه فى التفكير لدى اعلان دولة يهودية صهيونية ، وما قصده من ازدواجية التفكير لدى الساسةالاسرائيليين استرعى انتباهى أنه بالفعل لا توجد أية ازدواجية فى التفكير اليهودى حيث أنه منذ الاعلان وحتى الان وهو تفكير عنصرى فاشى متعصب ومجنون لكن

الازدواجية هي عندنا نحن ، عند منظرينا الذين سال لعابهم عندما عقدت مصر اكبر دولة عربية معاهدة صلح مع دولة وشعب كهانا ، مع من يحتقرون العرب ولا يملكون لهم سوى الازدراء ، هؤلاء الذين حلا لهم ان ينظروا للأمر ويحللونه على انه « مسألة نفسية » ربما عاصية على العلاج مهما بلغ علم هؤلاء الاساتذة مهما بلغ نبوغهم ، وقدرتهم على سبر الغور الانسانى لأن الشعوب ليست كالأفراد ، عندما تكره ، لا تكره لأسباب رقيقة (كحرص الوالدين الزائد ، كارهاق العمل والحمل والولادة ، كنبذ الحبيب ،وبعد الصديق) وانما الشعوب تكره حينما تذبح فى مخيماتها، حينما تسقط على مدارس أطفالها ومصانعها القنابل حينما تعذب وتداس آدامیتها بأحذية الجنود .. وحينما تزدرى من حاخامات اسرائيل .. وهنا بالطبع لا يبدو الأمر نفسياً بقدر مايكون حضاريا شموليا لا يمكن أن يجيب عليه سوى أطفال صبرا وشاتيلا حينما يشتد عودهم .

فى العدد القادم

دليل المصطلحات الأدبية

ترجمة واعداد : احمد الخميسى

رسالة بولندا

توماشفسكى .. وعالمية لغة الصمت

د. هناء عبد الفتاح

لو اننا دخلنا دارا للسنيما أو المسرح غير ناظرين للاعلان أو البرنامج ، لو اننا فتحنا كتابا لم نقرأ على غلافه اسم مؤلفه ، فاننا فى كثير من الاحيان نتمكن من أن نخمن اسم خالق هذا العمل ؟ من الذى كتب هذه الجملة التى نقرأها؟ ودائما ما يكون فى قدرتنا — نحن المعاصرين — من أن نكتشف أن هذا النص قد كتبه « فولكنر » أو « جويس » او الكاتب البولندى Gombrowics أو Zulawski لو اننا رأينا فيلما ايضا فيمكن لنا اكتشاف أن مخرجه هو « فيلليني » أو « برجمان » أو « كيراساوا » أو « فايدا » . أما بالنسبة للمسرح فيصبح الأمر اكثر صعوبة ، فمؤلف العرض المسرحى احيانا مايكون المخرج المسرحى نفسه ، مع أن هذا الأمر اصبح الآن شيئا نادرا فيما يخص الكاتب الدرامى . أما فيما يختص بشكل هذا العرض المسرحى فان ما يقرر اطاره هو فردية الممثل أو السينوغراف « مهندس الديكور والمناظر والأزياء » . وبهذا فان مسرح هنريك توماشفسكى بعد ظاهرة نادرة غير مكررة ، فمقومات شخصيته واسلوبه فى نظرته للعالم تمنح شكل كل عرض مسرحى مفرداته الخاصة الى الدرجة التى دائما ما يمكن فيها معرفة اننا نشاهد مسرح توماشفسكى للتمثيل الصامت بمدينة فرتسواف البولندية — الواقعة على بعد ٤٠٠ كيلومترا عن العاصمة — حتى ولو دخلنا المسرح فى منتصف تجربته المسرحية . وتتكرر هذه الظاهرة منذ عشرين عاما ، هى تاريخ هذا البيت المسرحى . لقد ابدع توماشفسكى مسرح الحركة الذى يقف على حدود مسرح التمثيل الصامت والباليه ومسرح الكلمة . وهو كمبدع لهذه النوعية من المسرح قد اثرى اللغة المسرحية وطورها ، ان دوره هنا يجعله على طراز مؤلف

رواية « أوليس » فى الادب ومبدع فيلم ٨½ المخرج الايطالى فيللينى.

ان تملكه وسيطرته على اسلوبه الخاص المتميز ، بصرف النظر انه يثير الدهشة والاعجاب أم لا ، الا انه ينبغى فى رايى انيمثل القاعده الأساسية لكل فنان . اما شكل العرض المسرحي فيقرره هنريك توماشفسكى بنفسه ، حيث يمكنه الوصول الي انجاز معالم نوعية جديدة من الفن الذى يبدعه . فيقوم بتشكيل رؤيته الذاتية علىخشبة المسرح بأدواتهوبالعناصر الماديه التى يستعين بها من أجل تحقيق اطاره المسرحى . اما الممثلون (حتى اشهرهم) والسينوغراف (حتى هؤلاء الذين يملكون مقومات فردية ذاتية وموهبة عامة) عليهم أن يتكيفوا بالضرورة مع نظرته للعالم ، أن يتواجدوا كمجرد « بيادق » تمكن من تنفيذ ما يتخيله توماشفسكى ، انه يتصور الاطار العام بالكامل ، مستعينا بالوحي المسرحي الذى تستكمله أدق التفاصيل المتكونة من مختلف العناصر فلا يمكن أن يتواجد اي عنصر من عناصر العرض المسرحى عن طريق توماشفسكى يمكن أن يستغل فى مكان آخر . حتى أفضل سيناريو لا يمكن أن يتواجد على خشبة مسرح غير مسرحه . فالمثل — حتى ولو كان اشهر ممثل — يصبح عندهغير شهير فىاللحظة التىيعمل فيها فى فرقته. فالممثل بهذا المعنى هو اداة بشرية مبدعة لرؤية توماشفسكى حيث يصبح تابعا لشخصية المخرج ، ونقص تلك التبعية لا تسمح له بأن يكون فنانا منفردا له تصوره وامكانياته الخاصة لابداع عالمه الذاتى . حيث يمتلك ممثل هذا المسرح تقنية خاصة تجعله مثل غيره متفهما لما يفعله .

ومنذ سنوات تصل الى العشرين يعيش هنريك توماشفسكى غارقا حتى اذنيه فى رؤاه المسرحية الخالصة. ولد عام ١٩٢٤ ، بعد انتهاء الحرب بقليل كان ممثلا فى الفرقة الاستعراضية الساتيرية لمسرح الاكاديمية البولندى للهواة بمدينة كراكوف . قدم هناك مشهدا من التمثيل الصامت بعنوان « الخوف من خيال المائه»كما انه كان مبدعا لحركة الباليه والتمثيل الصامت للعمل المسرحى الموسيقى « كوبرنيك » للكاتب H. morstin وفى سنوات ١٩٤٥ — ١٩٤٧ تعلم فى الوقت نفسه فى الاستديو الدرامى على يد Iwo Galla ، اما فى استديو الباليه فعلى يد Feilks Barnell

وفى عام ١٩٤٨ بدأ عروضه بدار الأوبرا بمدينة فرتسواف. حيث قام بالرقص ممثلا دور الأمير فيباليه Nechbal بعنوان « من حدوته لحدوته » ، كما رقص دور الشيطان فى مسرحية بعنوان «فاوست و Twardowski ومثل ايضا « بانيا » فى مسرحية « بانيا وبنات شليخوفسكى » اخرج فى الوقت نفسه الأشكال الحركية والمقطوعات الراقصة فى المسارح الدرامية . وعندئذ — كما يذكر فيما بعد اىبعد سنوات اشتعلت فى نفسه وهج رغبته الشديدة فى افتتاح مسرح الحركة وانشائه، الذى سيتمكن — فى رايه — من التعبير عن مالا يمكن التعبير عنه بواسطة الكلمة والذى ليس فى امكان الباليه أو مسرح الكلمة تشكيله . ولقد تحقق تصوره لمسرحه الخاص .

وفى مسرح التمثيل الصامت نجح فى تنفيذ اربعة اسس ، الاساس الأول : حركة وتعبير

وملامح الوجه التي تمثل تلخيصا للاعترافات والانطباعات ، لتحل محل الكمه، المستخدمة بدون وعي من قبل اناس واعين باستهلاكها وبقيمتها الضئيلة . وبهذا فهو يهمسون بواسطة القول « ان هذا لشيء فظيع » أو « الى أي درجة اقاسي انا ! » ، أما ممثل توماشفسكي فيرينا « كم أن هذا فظيع » أو « كيف يعاني » مضمنا ذلك كل ما يود التعبير عنه للجمهور المشاهد ، والذي لايمكن له أحيانا من أن ينجح، حينما يحكي عن اعترافات غالبا ماتجعلنا نهمس « كم أن هذا فظيع وكيف نعاني » .

اما الأساس الثاني فهو انه يتمكن من تخطي حدود آراء ممثليه ، وتخطي اللوحات والمشاهد المسرحية التقليدية ، بفضل الايجاز والرمز والاستعارة الفكرية والتجريد . حيث يتمكن بنجاح تخطي حرفية وصف الكلمات واستطرادها ، بل والاكثر من ذلك ، استطاع أن يتفوق عليها ويتعداها . وهكذا نرى « جلجاميش » — الملحمة العراقية القديمة — التي يعالجها الفنان البولندي بأسلوبه وادوات فنه حينما نرى البطل جبجاميش يصل الى ممنكه الموت . وخلال لحظة لا يتواجد فيها أحد ما أو شيء ما يبدأ جلجاميش في الوقت نفسه يحرث الارض باحثا عن ذلك الذي احبه . حيث يفرك التربة بيديه ، وتتناثر حبات التراب من بين اصابعه. لحظة سكون. ويغمر الصمت المكان . لقد عثر أخيرا على صديقه : حيث تبقى في كفه ذرة تراب صغيرة. أما الجندي « فويتسك» المأخوذ عن عملمسرحي للكاتب المسرحي Buchner — بطل المسرحية الصامتة الدرامية ، فقد ضرب واعتقل وحقق معهفوق خشبة المسرح في ديكور مغلق له ابواب عديدة ضخمة يقف أمامها الموظفون الحكوميون الذينتتغير اماكنهم بشكل مستمر ويصبحون عقبة في طريقه حيث يطوقونه من جميع الأطراف ، وقد نتج عن هذا انطباع مؤثر خاص في المتفرجين . ان هذا المشهد نفسه في وصفه الكلامي او التفصيلي يظهر فوق خشبةالمسرح الدرامي ليترك في انفسنا انطباعا عاما كما في الحياة اليومية .

أما الأساس الثالث : فهو أن توماشفسكي قد نجح في اظهار الماضي والاحلام والتخيلات فوق خشبة المسرح ، ويكون بهذا قد أثرى ليس فقط اللغة المسرحية ولكن ايضا الحقيقة عن أبطاله . ان الماضي والحاضر والاحلام والتخيلات والانطباعات حول الحياة اليوميةحيث تتناثر من عروضه المسرحية في تكامل واحد وهكذا نرى شخصية « الموظف » في مسرحية « مكتب البريد » بقيامه بحل مشاكل زبائنهفيقوم بالاشتراك في المشاهد التي تتوالد داخل مخيلته وفي الأحداث التي تنبع من ماضيه . ان التخيل والذاكرة يسمحان له بالتعبير عن شخصيات رمادية جافة تكشف حساسية الانسان .

اما الأساس الرابع : فقد نجح توماشفسكي اخيرا أن يتخلص من الكلمة . فهذا فستان أهداه « ترزي » ماهر في عمله الى زوجة الساموراي . ان الحب الكبير بالاضافة الى الفستان انما يهديه اليها الترزي مع حب يمتزج بالخبل واللذة والخوف والرغبة الحيوانية مع الانتظار والترقب . ايكون هذا هو ما كان يحلم به « كريج » ؟

ان الشخصيات التي « تتخلق » من رؤيته يمكن أن تتواجد فقط فى عالم يبدعه هو . وبهذه الطريقة فان التحرك والنشاط المبدع والجو العام الذى يخلقه ، لا يخضع أو لا يسيطر عليه القانون الابداعي السيكولوجي . ان كل حركة لهذه الشخصيات انما يعبر عنها من خلال شعور ما كما يعبر عنها ايضا بتلامسها بالعالم الخارجي . وكما يحدث لكل انسان ، فان عددا من هذه الشخوص تفسعفها قوى الطبيعة والحياة بجوهرها ومفهومها الخاص والمواقف التي تواجدت فيها هذه الشخصيات كل هذا يرسم احيانا صورة لقدر الانسان . ومع ذلك فغالبا ما تخرج هذه الشخصيات عن مجرد التعبير عن أسس المواقف أو اللوائح الحاكمة للطبيعة وللانسان ، والمشكلات التي يتعرض لها أبطال الروايات والتي تقربها من أبطال العروض الدرامية الخالصة .ومع ذلك فانه فى مسرح كهذا لا يكون المقصود قدر الانسان كهدف قائم بذاته ، كما من المؤكد أيضا ان هذا المسرح لا يثير انفعال المتفرج ، ولكنهيثير فقط انطباعات جمالية أو ثقافية « فطرية » . ان كل شيء هناك يتم بقدر من التعميم والاستعاره والتجريديهاو يتكون على طراز الاحتفالات الباردة الفرنسية فىالقرن الثامن عشر .

ان مسرحا كهذا هو مسرح ساخر ليس فقط لانه ناسيء عن نوعيه اخرى معرفه عن بعيه المسرح الاخرى ، ولكن لان حي عرض مسرحي فيه يختلف عن العرض الذي يسبقه . فمسرح توماشفسكي هو مسرح حي ، وابطال عروضه ليس لديهم الكثير من السمات المشتركه بالعالم الخارجي. الذي يتجسد على خشبة المسرح منذ خمس عشره سنه . ان افضل الممثلين قبل خمس سنوات او عشر سنواتلم يكن بمقدورهم أن يقدموا عروضهم الحالية ، بالرغم من انها — بشكل اساسي — لم تتغير من حيث تقنيتها وأسلوبها ان اسلوبا كهذا ، ويبدو هذا اليوم شيئا مثيرا وطموحا ينبثق متطورا من البذرة المبذورة فى الأرض ، وما هو أهم فان هذا الأسلوب لا يخضع فقط لسيطرة روح الزمن المعاصر ، وانما يخضع قبل كل شيء الى روح المبدع الخلاق ، الذى يخلق فى لحظة معينة شكلا مختلفا عن تواجده فى لحظة أخرى ربما لا تعطيه الالهام الكافى لابداعه .

تنقسم اعمال توماشفسكي التي يبدعها الى ثلاث مراحل : المرحلة الروائيه (حين تكون الأفكار والموتيفات المتواجده فى السيناريوهات المسرحية التى يقدمها ويكفيه استلهامها من الادب) ثم مرحلة يطلق عليها « بالصفائية » اى الحرص على صفاء اللغة والأسلوب والتعبير ، حين تكون « الموتيفة » والموضوع مستخرجا ومنبثقا من الحركة ، واخيرا المرحلة المستمرة حتى الآن وهى مرحلة التمثيل الصامت المتواجد فى عروضه . وهذا التقسيم يمكن تفريعه الى جزأين ، الجزء الأول : منذ عام ١٩٦٨ حتى ١٩٧٠ ، وهى فتره يبحث فيها المخرج المسرحى عن الحقيقة حول قدر الانسان ، والعروض المسرحية التي قدمت آنذاك ما هى الا محاولات للعثور على اجابات مرئية على السؤال التالى : ما هى كينونة الموت وما هى كينونة الولادة . ما هى القوانين واللوائح التى تحكمالطبيعة والتى تؤثر بتأثيرها على الانسان

وعلى الحضارة . أما الجزء الثانى والمستمر حتى اللحظة الآونة والتىفيها يصبح الشكل أهم فى المقام الأول من المضمون — فنرى عروضا تقدم فيها قلق الشباب وهروبهم من الحياة فى الحب واللذة الجنسية .

كان الممثل فى المرحلة الأولى ملك التجربة المسرحية عارضا امكانياته وقدراته ، فتوماشفسكى كان منشغلا بابداع لغة جديدة ، يكون فيها التعبير محصورا داخل نطاق التشكيل وليس الكلمة . اما فى المرحلة الثانية فقد كان اول ما يعبر عنه عنده هو عرض الجسد الجميل والأزياء والاضاءة والالوان التى يتخلق منها عرض مسرحى كبير . وبالنظر الى العرض المسرحى بعنوان « نزاع » فان الجمهور يعبر عن اعجابه بالسينوغرافيا « الاطار المرئى — من ديكور وازياء واضاءة » وهو تقدير للاطار المسرحى الخارجى وسيطرته . أن الفنانين السينوغراف « التشكيليين » هم دائما المساهمون الأول فى خلق المسرحية الصامتة بمسرح فرتسواف ، واحيانا ما انحصر دورهم فى أن يكونوا مجرد ظلال للمخرج توماشفسكى . ولكن عندما تطلبت اللحظة الدرامية فى العرض المسرحى من أن يعبر الممثل عن « جوهر الحقيقة » وحين اقتربت ادوار الممثلين فى عروض توماشفسكى من ادوار أبطال العروض الدرامية الأخرى ، وحينما أصبحت للاحداث أهمية شديدة والتى لم تكن لها اهمية فى الماضى فانه كان من الضرورى ارتداؤهم للزى المسرحى مع خلفيه لها ديكوراتها الخاصة . كما نرىعلى سبيل المثال فى الاطار التشكيلى الذى يحيط الامبراطور منديكورات بلاطه الملكى ى مسرحية « نزاع » زمن لودفيج الخامس عشر ، أو نهاية العالم الذى يتواجد فيه كل من الدكتور فاوست والسيد تفاردوفسكى والذى كان يتطلب اطارا ثريا من التشكيل .

فى مسرح توماشفسكى يسيطر حاليا الشباب ويظهر منذ سنوات شباب يتميزون بالموهبة فى التعبير بأجسادهم الجميلة عن القيم الفكرية التىيود المخرج توصيلها للمتفرج ، ففى الماضى كانت ثمة ادوار للأقلية الأكثرقبحا وأصغر عمرا . حيث كانت تدربأجساد الأولاد الذين كانوا يتحدثون بوعى فى شكل أجسادهم كما ظهروا للمرة الأولى فى «حديقة الحب » عام ١٩٦٦ . ثم أصبحوا ملوكا فى ملحمة « جلجاميش » متوحدين فى هارمونية مع بطلهم حتى النهاية ، يبدون فى الخلفية أو يلعبون ادوارهم الأولى، يأمرون أو يكونون فى « حالة جماع » ، يسترخون أو يتصلبون، يصرخون ، يغيرون عصورهم ومفاهيمهم، دائما ما يكونون فى حالة ضياع جنسى .

ومنذ عشر سنوات يقوم tomaszewski باخراج مسرح يعتمد على الكلمة . ان اكثر المسرحيات التى يقدمها المخرج ، انما هى لمؤلفين يرون العالم بنفس منظورة وبنفس طريقته التى ينظر بها اليه ، معتمدا على الأحلام بعيدة عن رؤية تقع على حافة الواقعية التفصيلية الفوتوغرافية .

ان المسرحيات التى احيانا لا يحتمل قراءاتها وذلك بسبب استطرادها وتميعها العاطفى أو مبالغتها أو عدم وضوحها ، تصبح عند توماشفسكى جذابة وقابلة للتلقى بفضل امكانياتها الداخلية التى تكتشف ، وبواسطة

تلألىء الممثل الموهوب المسرحى فى التعبير عنها . فهذه المسرحيات تخلق برؤاها الجديدة عند المخرج البولونى . واحيانا ما يكون العرض بكامله مادة لابهار المتفرج وأحيانا أخرى ما يكون مجرد مشاهد مسرحية تجذب المتفرج واحيانا ما تكون مجرد خشبة المسرح نفسها التى تزخر بامكانياتها الفنية الثرية من ديكور واكسسوار واثاث واضاءة أو أحيانا ما تكون مجرد لوحات يصعب نسيانها حيث تبرز ما ليس بمقدور أن يبرزه المونولوج . ويؤدى هنا الى ان المتفرج يصعب عليه تجاهل انطباع حول توماشفسكى ، وهو أنه « يخون » مسرحه ، وان ما يفعله وما يبدعه فيه ، يصبح أقل قيمة من العمل فى المسرح بواسطة الكلمة ، ومنذ نوفمبر عام ١٩٧٢يخرج توماشفسكى فى المسرح الدرامى ، حيث قدم سبعمسرحيات بينما قدم فقط فى الوقت نفسه فى مسرحه « للبانتوميم » (المسرح الصامت) ثلاثة عروض مسرحية صامتة . وفى هذه المسرحيات قام بتخليص التجربة المسرحية من الحركة الزائدة مضمنا اياها القيم الفكرية التى يستعيرها من مسرح الكلمة متعطشا لاحيائها واثرائها بكل مكتشفات مسرح « التمثيل الصامت » .

ان مسرحتوماشفسكى هو مسرح جوال ، لا يملك خشبة مسرحية قائمة بذاتها . يسكن مبدعه فى حجرةمتواجدة فى بناء يحتوى علىقاعة للبروفات وحجرة للادارة .. فالقرن العشرين قد تاجر بالمسرحية جاعلا من الفنان يلهث وراء الامكانيات المادية، حتى ولو كان هذا على حساب الأعمال الفنية. أما هنريك توماشفسكى فهو مدير لمسرح اقليمى ومسئول عنه ، مشغول حتى النخاع بمسرحه ، مخرج لم تحرمه شهرته العالمية من ابداع وخلق امكانيات جديدة للغة مسرحية أثارت انتباه العالم . انه وبجواره جروتوفسكى بمعمله المسرحى ومسرحه الفقير قد خلقا منذ سنوات من « فرتسواف » المدينة البولندية الصغيرة ، « مكة » يحج اليها المحبون والعاشقون للمسرح من انحاء مختلفة من أطراف العالم ، لكى يتمكن هؤلاء العاشقون من النظرة فقط ومن ان يكونوا من هؤلاء الذين يبدعون مسرحا جديدا .

وهكذا أصبح tomaszewski فنانا جوالا مرتحلا دونتوقف، بين مختلف المسارح البولندية ، وبين المدن الأوربية وغير الأوربية، خالقا للعمل المسرحى الجديد ، شارحا رؤيته التى تصل مرتبة الرسالة ، باحثا فى المتاحفوالكتب والكنائس والقصور والشوارع بمعمارها عن أفكار وطرز تشكيليةوموسيقى وايقاع تكون وحيا لأعماله ، وتكون خادمة لتوصيل الحركة المنحوتة فوق خشبة المسرح ، ولتشكيل الجسد البشرى ، ولتكون لوحة فنية متفردة بجوها وطابعها الخاص ، حينما يكون الموقف الفنى فوق خشبة المسرح مختلفا عن الكتاب المقروء أو عن القانون الحاكم للطبيعة ، ليبدع كل ذلك فى غرفة مقر التمثيل الصامت فى بيته أو فى مكان ما بالجبال، حيث يغرق فى الكتب والرسومات واللوحات والأوراق والأثاث القديم مبدعا عالمه الفنى الجديد .

رسالة مدريد وفاة شاعر اسبانى من جيل ٢٧

د. حامد ابو احمد

حملت الينا الانباء فى نهايات عام ١٩٨٤ خبر وفاة الشاعر الاسبانى العالى بيثينتى الكساندر
Vicente Aleixandre
الحاصل على جائزة نوبل فى الآداب عام ١٩٧٧ . وهو احد شعراء اعظم جيل فى الشعر الاسبانى على الاطلاق ، وهو جيل ١٩٢٧ ، الذى قدم للعالم شعراء بلغوا قمة التجويد والابتكار والاصالة من امثال فيديريكو جارثيا لوركا ، وخورخى جيان، ورفائيل البرتى ، ولويس ثيرنودا وخيراردو دييجو وبيثينتى الكسندر .ولهذا اطلق الاسبان على تلك الفترة من تاريخهم الادبى اسم « العصر الذهبى الثانى » وهى النصف الأول من القرن العشرين. وقد سبق للأدب الاسبانى أن عاش عصرا ذهبيا آخر فى القرنين السادس عشر والسابع عشر ، عندما ظهر فى اسبانيا كتاب وشعراء من أمثال ميجيل دى سرفانتيس ، صاحب القصة الشهيرة « دون كيخوته » ، والمسرحى لوبى دى فيجا، والشاعر الصوفى سان خوان دى لاكروث ، والشاعر الغنائى جارثيلاسو دى لافيجا وسواهم .

ولعل من مفارقات الزمن العجيبة أن يتصادف ظهور هذه الكوكبة العملاقة من الكتاب والشعراء فى جيل واحد أو عصر واحد . وقد لقى جيل ٢٧ الاسبانى من الشهرة العالمية والمكانة الأدبية ما جعلهم محط انظار القراء والأدباء والنقاد فى كل مكان . واظن انى لست فى حاجة الى أن اذكر ماكان لجارثيا لوركا من تأثير كبير على شعراء المدرسة الحديثة فى العالم العربى مثل بدر شاكر السياب والبياتى وخليل حاوى وسواهم . كما أن هذا الجيل يحظى بتقدير خاص فى اسبانيا، ومن ثم لم يكن غريبا أن يتوجه الملك خوان كارلوس والملكة صوفيا الى بيت الشاعر بيثينتى الكساندر فور علمهم بحصوله على الجائزة (جائزة نوبل) ليهنئوه ويهنئوا الشعب الاسبانى بما أصاب شاعرهم من

تقدير عالمي . ثم ان هذا الجيل هو الذي خرج منه ايضا اشهر فناني القرن العشرين وهما بابلو بيكاسو وسلفادور دالي . اذن فهو جيل العمالقة في الأدب الاسباني المعاصر . ومن العجيب انه كان معاصرا لجيل العمالقة في ادبنا العربي الحديث مثل شوقي وحافظ وجماعة ابوللو ، وطه حسين ، والعقاد ، والرافعي ، والزيات ، ولطفي السيد، وتوفيق الحكيم .. الخ. وهذه ظاهرة تجعل المرء يتوقف عندها كثيرا :لقد كان النصف الأول من القرن العشرين هو الذي شهد ظهور جيل العمالقة في الفكر والأدب والفنون الاوربية ، وحدث الشيء نفسه عندنا أيضا ، والآن تمر أوربا بفترة ركود ، ونمر نحن أيضا بظروف مماثلة . فهل هي دورة الزمن ؟ أم انه قانون المد والجزر ؟ أم ماذا ؟

وعمالقة ذلك الجيل يرحلون واحدا بعدالآخر: رحل خورخي جيان في فبراير عام ١٩٨٤ ،ورحل بيثينتي الكساندر منذ ايام . وبهذه المناسبة نتقدم نبذة مبسطة عن حياته وأعماله . ولد هذا الشاعر في اشبيلية عام ١٨٩٨ ، أي انه أندلسي (نسبة لمنطقة الأندلس) مثل معظم ابناء جيله . وقد درس القانون والتجارة ، لكن مرضا الم به أبعده عن اي نشاط مهني ،وتوجهت حياته وجهة أدبية خالصة . ومعروف أن أبناء جيله احتفلوا عام ١٩٢٧ بالذكرى المئوية الثالثة لوفاة الشاعر القرطبي لويس دي جونجورا (١٥٦١ — ١٦٢٧م) . الذي ظل طوال الفترة السابقة على هامش التاريخ الأدبي بسبب عدم تقدير النقاد له ، لكن شباب هذا الجيل تأثروا به تأثرا كبيرا ودافعوا عنه دفاعا مستميتا ، ومن ثم جعلوا من عام احياء ذكراه علما على جيلهم . كما أن معظم أبناء هذا الجيل تركوا اسبانيا ابان الحرب الأهلية الاسبانية (١٩٣٦ — ١٩٣٩ م) وفضلوا العيش في المنفى حتى وفاة الجنرال فرانكو عام ١٩٧٥ أو ربما قبل ذلك بقليل . وبعضهم مات خلال الحرب الأهلية مثل جارثيا لوركا ، الذي قتل في غرناطة عام١٩٣٦ لكن الكسندر فضل ، مع زميليه خيراردو دييجو ودامسو الونصو ، أن يظلوا في اسبانيا . وكان لهم تأثير كبير على الشعراء بعدهم. وأعمال بيثينتي الشعرية الرئيسية هي :

«سيوف مثل الشفاه» (١٩٣٢) و « عاطفة الأرض » (١٩٣٥) و « ظل الفردوس » (١٩٤٤) و « ميلاد أخير » (١٩٥٣) و «تاريخ القلب »(١٩٥٤) و « صوت الحرب » (١٩٧٢) و « حوار المعرفة » (١٩٧٤) .

كما ان له عدد من الدراسات النثرية القليلة مثل « بعض خصائص الشعر الاسبانيالجديد » (١٩٥٥)و« اللقاءات ».

ولكي ندرك الخصائص التي يتميز بها شعر الكساندر نذكر — في ايجاز شديد —الخصائص العامة لشعراء جيله :—

— في المرحلة الاولى كتب هؤلاء الشعراء « الشعر الصافي » او « الخالص » ، وهو نوع

من الشعر يتخلى تماما عن الأحاسيس والعواطف الشائعة بحثا عن احاسيس وعواطف أخرى اكثر دقة ، وبحثا عن الجمال فى الشكل وفى اللغة .

— ونحو عام ١٩٢٧ اتجه بعض هؤلاء الشعراء نحو السيريالية ، وهى حركة ذات أصل فرنسى — كما هو معروف — تتمثل فى التعبير بالشعر عن مكونات اللاشعور اى عن العواطف والأشواق والاحباطات وغيرها مما هو كامن فى اللاشعور ولا يظهر الا فى الأحلام وحالات النشوة ، اى فى الوقت الذى يفقد فيه العقل سيطرته على الروح .

— ثم ان بعض شعراء هذا الجيل قد اتجهوا مع بداية عقد الثلاثينات نحو شعر الالتزام الذى شاع فى تلك الفترة .

وأبرز من لجأ منهم لهذا الاتجاه هو الشاعر الشهير رفائيل البرتى ، الذى مازال حتى أيامنا هذه يلقى اشعاره الجميلة الملتزمة فى ندوات مدريد العامرة بشباب الجيل الحالى من طلاب الجامعة .

وبموت بيثينتى الكساندر لايبقى من عمالقة جيل ٢٧ الا خيراردو دييجو وداماسو انونصو ورفائيل البرتى .



رحلة الإنسان المقهور

فيصل دراج

على الرغم من كثرة الأقلام ، فان قلة قليلة منها تسعى الى الوضوح والاثارة ، والى تحديد الأشياء بأسمائها الصريحة ، والى اقامة علاقة صحيحة بين المكتوب والواقع المعاش .

ان الغائب الكبير فى الفكر العربى ، فى اشكاله المسيطرة ، هو لحظة التحديد والتعريف والتعيين .

فهو يهرب من تعريف الخيانة والموقف الوطنى ، ويبتعد عن تحديد الهزيمة وصانع الهزيمة ، ويهرب من كل موقف سياسى واضح وصريح . فى هذا الغياب يرتاح الفكر ويريح ، يوحد بين المتناقضات ويصالح بين المفاهيم ، فيتساوى النصر والهزيمة ، العدو والصديق ، التبعية والاستقلال . كتاب رضوى عاشور : « الرحلة » يقف خارج اطار الفكر المسيطر ، معلنا بلا مواربة الانتماء الى فكر آخر نقيض ، يتعامل مع اليومى والمحدد ، ويدافع عن الاثارة والوضوح ، ويوحد بين الكلمة المسؤولة ووظيفتها الوطنية ، يحدد الأسماء ولا يهرب من الاتهام ، ان لم يجعل من الاتهام والمواجهة وظيفة الفكر الأولى . هذه الصفات التى ينكرها الفكر المسيطر ، تجعل « الرحلة » جديرة بالاحترام والقراءة ، حتى نكاد نقول ان اهمية الكتاب لا تقوم فيه بقدر ما تصدر عن المنهج الذى اعتمده ، أو عن الموقف الذى جعله كتابا . واذا كانت قيمة اية مساهمة كتابية تصدر عن مدى اتفاقها أو اختلافها مع أشكال الكتابة المسيطرة ، فان قيمة « الرحلة » شكلا ومضمونا تصدر عن موقعها المختلف ، ومن خروجها عن المسيطر ، أى عن هذا الانتماء الصريح الى كتابة فاعلة افقها تحرر الانسان والمجتمع والكتابة .

تكتب « الرحلة » عن « أيام طالبة مصرية فى أميركا » ، أو عن تجربة انسان عربى فى جامعة أميركية ، يسائل فيها صاحب التجربة معنى الحضارة الأميركية فى سطوتها وغوايتها وبهائها ، وفى بؤسها وهمجيتها وبرودتها القاتلة ، ويسائل فيها أيضا دور هذه الحضارة فى الواقع العربى الراهن . بهذا المعنى ، فان الكتاب يستعيد موضوعا لا يشيخ : « الشرق والغرب » الذى دار حوله الفكر العربى بلا تعب منذ أيام رفاعة الطهطاوى حتى اليوم . وفى هذه الدورة التى لا تنتهى ، أقام الفكر العربى ، فى معظم أشكاله ، علاقة الشرق بالغرب ، على سلسلة من الثنائيات الخاطئة أو القلقة ، التى تجعل الغرب جمالا وعقلانية وديمقراطية وحضارة ، وتجعل الشرق استبدادا وتخلفا وجاهلية وبؤسا لا يحد ، أو تجد الغرب جسدا والشرق روحا ، الغرب علما وتقنية والشرق شعرا وروحانية ، الغرب أرضا والشرق سماء ، ان لم تجعل من الغرب أنوثة ومن الشرق رجولة واهمة . فى كل هذه الثنائيات كان منطق الفكر يلغى لحظة التناقض والتاريخ ، فيغرق فى الغرب ويندمج فيه ويقدس مفاهيمه ، أو ينكر الغرب ، كل الغرب ، مماثلا بين الشرق والفضيلة وبين الغرب والرذيلة . كان هذا الفكر ينسى أن التاريخ وحد الكون منذ زمن وجعل من المجتمعات المغلقة ذكرى لا أكثر ، وأن هذا التوحيد خلق معه ، وفى لحظة تحققه صراعا لا يدور حول الشرق والغرب ، بل بين الامبريالية كقوة وحدت العالم وقوى التحرر الوطنى المدافعة عن استقلالها الوطنى وهويتها الوطنية .

يقسم توفيق الحكيم فى « عصفور من الشرق » العالم الى قسمين لا يلتقيان ، يضع فى أحدهما المادة والانحطاط والصراع الاجتماعى ويسميه بالغرب ، ويضع فى ثانيهما الروح والنقاء والسكينة والاستكانة ويسميه بالشرق ، جاعلا من صفاء الروح غاية للانسان وهدفا ، ناسيا أن غاية الانسان هى الاستقلال الوطنى والعدالة الاجتماعية والتحرر من قيد الجوع وقيود الاستبداد .

أما الطيب الصالح فيعتمد قسمة أخرى فى روايته « موسم الهجرة نحو الشمال » ، يصبح الشرق الموهوم ذكورة وشبقا وفحولة ويصبح الغرب أنوثة وخصاء متمنعا ، ولهذا فان المهاجر لا يعيش مشاكل الاضطهاد والتمييز العنصرى ، بل يعيش دورة الفحولة حرفة الشرق الوحيدة . وحين يبحث أدونيس عن معنى الشعر وموطنه ، يرى أمامه الشرق مصدر الشعر ومهبطه ، بل يجعل الشرق مصدر وينبوع كل تجربة شعرية أصيلة ، فكأنه يقول لنا : ان الغرب موطن العلم والتكنيك أما الشرق فأرض الشعر والأنبياء . جبرا ابراهيم جبرا فى « صيادون فى شارع ضيق »يأخذ

بقسمة مختلفة ، وان كانت اكثر فجاجة وصراحة : انها الهمجية مقابل الحضارة ، والغرب هو الحضارة التى تحافظ على آثار الشرق وابداعه القديم وتحفه ، بعد ما سقط هذا الشرق فى دائرة الغباء والانحطاط .

حين تكتب رضوى عاشور فى « رحلتها » عن الحضارة الأمريكية ، وجه « الغرب » وصورته الأجمل وذراعه الاقوى ، فانها تنطلق من موقع آخر ومن موقف مختلف . لا تبدأ بناطحات السحاب أو مجتمع الوفرة أو الحلم الأمريكى الذى يخلب العقول زيفا ويعدهم بفردوس مفقود ، بل تبدأ بوظيفة وتاريخ هذه الحضارة المستبدة . حضارة قامت على سلخ الجلود وتجارة الرقيق وذبح الهنود وتدمير الحضارات ونهب القارات وتسليع الانسان ، فلما استقامت واعتدلت وظهرت قوتها أصبحت اكبر قوة تدميرية عرفها هذا الكون ، تبذر الخراب والتقتيل والتدمير وتخبيل العقول ،تسرق من العربى بتروله ، ومن الشيلى حريته ، ومن الفيتنامى راحته وسلامه ، ومن الافريقى هويته ، ومن الانسان الكونى طعامه وحلمه ، لتجعل منه فريسة لتجار الحروب وضحية لجشع الاحتكارات ، وكيانا مستباحا لبطش الجنرالات الجواسيس . ترسم « الرحلة » الوجه الامريكى الضاحك والوجه الهندى القتيل الواقف خلفه ، الانسان الامريكى المتخم والصوت الافريقى الذى يحتج عليه ، الثرثرة الأمريكية عن حقوق الانسان ومأساة الانسان الأسود البعيدة الجذور .

تفضح « الرحلة » وجه أميركا الآخر ، الذى صنعته البطاقات البريدية ، والمجلات والأقلام التى أدمنت الخيانة ، ومسلسلات التليفزيون الخادعة ، وتقذف به عاريا بين السطور ، الا من أسنانه الدامية ، وجوعه الذى لا ينتهى الى دماء الشعب . وجه يغيب وراء الأقنعة، وكلما زاد شرا أضاف قناعا ، وكلما أبصر حلما متحررا أرسل جنرالا ، وكلما رأى شعبا حرا أطلق رصاصة . وجه صناعة خلقته المساحيق وأجهزة الاعلام العالمية فاستبدلت وجهه المرعب والمروع بقاموس لا ينتهى من زائف الكلام . وجه يهرب من تاريخه الدامى ومن صيحة الشعوب المقهورة ، يسكت الصوت الضعيف بالأساطيل الكبيرة ، ويدفن دماء الهنود فى منديل راعى البقر النبيل ، ويخفى صيحات القرصنة وراء تمثال الحرية . حلم أميركى شهير يتسلل من النوافذ ومن بنادق مشاة البحرية وطائرات اسرائيل وعباءات الرمل وأقلام العلماء ومسدسات العملاء . حلم لا يعيش الا اذا احرق كل أخضر ، ولا يستريح الا اذا خنق فى الصباح والمساء ، ولا يشبع الا اذا تضورت الشعوب جوعا وانتصر الدولار ، ولا يتحدث الا اذا لاذ غيره بالصمت .

حلم اساسه القتل والنهب واغتيال الأحلام الانسانية . هذه الصورة تكتبها « الرحلة » أو تشير اليها . صورة تبدأ من تاريخ الشعوب التى سرق منها الحلم الامريكى النوم ، وتأتى من ذاكرة الانسان الذى ورث الاضطهاد الأمريكى ومات مقهورا ، تاركا أرثه الحزين والعظيم لابن سوف يقضى محاربا أو مقهورا . كتاب يهتك الحجاب عن وجود الدولة — الأسطورة — الدولة القاتلة ، والحلم المخادع ، ويمزق القناع عن وجه هذه الآلة القاتلة والساحرة ، التى تقتات بالشعوب وتجعل الكذب علما ، فيقف البشر المضللون فى طابور طويل فى انتظار اللحظة المسحورة ، التى يضعون فيها رؤوسهم فى فم الوحش الجميل .

تكتب الرحلة عن الحلم والحقيقة والأكاذيب الكبيرة ، ولا تقع فى ثنائية الشرق والغرب الفاسدة ، التى تستبدل التاريخ بالجغرافيا ، والموقف السياسى بالانشاء ، أو تهرع الى الانشاء هربا من الموقف الصريح. تتحدث رضوى عاشور بلغة اخرى ، وتضع الانسان المضطهد أمام امبراطورية الاضطهاد ، وترى بلا ضباب انقسام العالم الصحيح : عالم الامبريالية وعالم القوى المناضلة ضدها . تدخل المؤلفة أوالكاتبة فى لغة السياسة ، ولا تضيع فيها ، فتنزاح عن لغة التلفيق ، وعن اللفظية « الأكاديمية » التى تهتم بالمجردات والفصاحة الشفهية .

« الرحلة » كتاب يمزج الرواية بالمقالة ، والسيرة الذاتية بالريبورتاج، والمعرفة بالتحريض ، والحلم الانسانى النبيل بالصرخة السياسية . يحاول أن يكون هذا المزيج فيصيب حينا ويخطىء الطريق حينا آخر . وسواء أعتدل المزيج أم انكسر ، يظل الكتاب غنياً ، يخاطبنا ويتجه الينا ، ويتحدث عنا ، فكأنه ذاكرة جماعية وفردية ، تحكى عن انسان العالم المقهور وعن غربة طالبة فى أميركا . يبدو الكتاب فى هذه الذاكرة المزدوجة بيتا مليئا بالمرايا ، كل مرآة فيه تصف وجهاً من وجوه ، الذاكرة والرحلة ، فنرى المرأة — الذاكرة فى غربتها ووحدتها ، فى درسها العلمى وانتظار رسالة الحبيب ، فى نشاطها السياسى وحنينها الى الوطن البعيد . بل نكاد نقول ان الكتاب سلسلة من الدوائر ذات المركز الواحد . نرى فى الدائرة الأولى المرأة « الغريبة » ، تحمل متاعها بتعب وتمشى ، تتفرس فى الوجوه ، تبحث عن دفء الصداقة ، فاذا حاصرتها العزلة عادت بذاكرتها الى أجواء القاهرة ، واستعادت النفس صوت المؤذن فجرا . واذا خرجت من العزلة أو خرجت منها العزلة زهت بثياب الوطن ، فكأنها تدفع عنها الغربة باستنهاض الذاكرة واشياء الوطن المميزة . اذا ابتعدنا عن « الغريبة » وجدنا الطالبة التى تبحث فى الأدب الافريقى عن مأساة «الصبى الأسود»،

وعن أحزان « العبد القديم » ، الذى يهجس بالهرب ليلا ، ويتحمل لسعة السياط صباحا ، ويموت شاكياً من آثــار التعب والمطاردة . واذا كانت « الطالبة » ذات القامة النحيلة تستعيد ذكرى طفولتها البعيدة فى مســار الرحلة ، فان صورة ذلك « العبد القديم » لم تكن غريبة عن ذاكرتها ، فهى تستعيد وجهه وقامته وجروحه ، وتكتب عنه كى تعيد اليه جزءا من عدالة لم يعرفها قط ، ومن انصاف خذلته قدماه أو صرعته الرصاصة قبــل أن يقترب من حدوده . لكأن هذه الباحثة المصرية لا تبحث فى الأدب بقــدر ما تتعقب آثار جريمة لم يمت فيها لا الجلاد ولا الضحية ، وان اختلفــت الوجوه فالجلاد لا يزل قائما والضحية شاهدة ، وان كانت ضحية اليــوم لم تعــد عزلاء .

فى الدائرة الثالثة نقرأ الطالبة « الأنثى » التى يسعفها صندوق البريد ويخذلها ، وتبهجها الرسالة ، والتى من كثرة ما نظرت الى هــذا الصندوق أصبح اليفاً وقريباً حتى اذا ضن بالرسالة الموعودة . فى عالم هذه « الأنثى » تبدو الرسالة ضوءا ، وقصائد « مريد » سطرا وربيعاً وفيضاً من فرح ، فيزهر القلب باحتضان الرسالة كما تزهر المراة بلقاء الرجل . ولعل اجمل ما فى « الرحلة » نثرا هى تلك السطور التى تصف حرمان المراة بخجل وخفر وبصدق انسانى تليق به لغة الشعر . ولعل هذه السطور أيضاً هى التى تجعل الكتاب يحمل من الرواية ملحماً ، ومن الأسلوب النثرى ملامح ، حتى نكاد نظن أن فى الكتاب رواية « ضائعة » ، أو أن الكاتبة ارادت من «رحلتها» أن تكون رواية ، ففاجأتها الوقائع اليومية الكثيرة وهموم السياسة ، فاعطت كتاب « مذكرات جميل » ، لم تغادره الرواية تماما .

يوحد المستوى الرابع كل الدوائر الاخرى ، تندمج المراة التى حكم عليها بتاء التأنيث بالطالبة الباحثة عن المعرفة ، وتأتلف الغريبة المهرولة بين البيت والمحاضرة مع كل صوت يقترب من صوتها ويفتش عن عالم بلا اضطهاد . تذوب كل الدوائر والوجوه لتظهر واضحة المعالم فى كيان واحد ، يتابع اخبار الوطن بقلق وتوتر ، ويدافع عن القضية الفلسطينية مواجهاً « رابطة الدفاع اليهودى » ، ويحزن لسقوط الحكم الوطنى فى شيلى وظهور الديكتاتور ، ويرفع وهو يرى الفيتنامى منتصرا . يتوحد هذا الكيان المصرى — العربى مع كل صوت حر وشعار صحيح واغنية جميلة ، حتى تضيع الوجوه والملامح فى صوت يدافع عن مصر بقدر ما يدافع عن فلسطين ، ويؤازر الشيلى بقدر ما يعيش هموم الفلاح المصرى الذى تشقق عمره وهو يسأل الأرض كفافه اليومى .

كتاب رضوى عاشور محاكمة ورحلة وصورة جيل . يتهم الحضـــارة الأمريكية فى عسفها وانحطاطها وشهوتها المستمرة الى الدم والتسليح ، ويتهم

« الزمان العربى » الراهن المليء بالتواريخ السوداء والهزائم المستمرة ، تاريخ أشبه ما يكون بمرآة محطمة تعكس الأرواح المتعبة وتكسر الوجوه ، مرآة هى صورة للأنظمة المهزومة والشعوب المقهورة والجيل الموسوم بالأحلام والخيبة ، لا يقرأ تاريخه الشخصى الا وقرأ معه تواريخ لا تنسى : مجازر ايلول وابتسامات كيسنجر وهزيمة حزيران وحرب لبنان وزيارة السادات الى اسرائيل ... تستعيد الرحلة هذا السجل الكئيب تحفظه وتعيد كتابته ، فتصبح الرحلة ناطقة باسم جيل وبضمير الجمع المقهور ، فتغيب ناطحات السحاب والساحات الجميلة ، وتظل الذاكرة المتعبة وركام الأسئلة ولحظات القهر والترحيل الفورى . يصبح الكتاب ، بهذا المعنى ، صرخة احتجاج ودعوة الى الفعل والتغيير ، ورحلة فى روح جيل وملامح زمن اكثر مما هو صورة لـ « أيام طالبة فى أمريكا » . لقاء بين « الأنا » والكل ، والذاكرة والتاريخ ، ورحلة طالبة وقدر جيل . مرآة لذات الكاتبة ولهواجس المجموع المقهور ، وهذا ما يجعل الكتاب ينطق باسمنا ويحسن الكلام .

حين يقف القارىء أمام الرحلة التى تخلط « الأنا الكاتبة » بالمجموع ، يتذكر مباشرة الكتابات التى تبدأ بكاتبها وتقف عنده ، واضعة المجتمع والتاريخ بين قوسين ، كما لو كان « الكاتب » هو بداية التاريخ ونهايته . نذكر هنا بعض كتابات غالب هلسا مثل « البكاء على الأطلال » أو رواية محمد شكرى : « الخبز الحافى » الذى يجعل من اوجاع الجسد ورغباته بداية الكتاب ونهايته ، أو روايات جبر ابراهيم جبرا التى يحتل فيها الكاتب ــ الفرد المركز ، ويحتل الوطن والتاريخ الهوامش الزائدة .

« رحلة » رضوى عاشور كتاب ــ مداخلة أو كتابة فاعلة ، ولأنه كذلك ، فانه يحمل معه أسئلته ، ولا يتكون خارج هذه الأسئلة . يحاول الكتاب أن يقول كل شيء دفعة واحدة : ذكريات الطفولة وأحزان المواطن ، لوعة الغربة والخبر السياسى اليومى ، ... ولأنه كذلك فانه يدور حول العام ويلمس الخاص لمساً خفيفاً . وهذا ما يجعل الكتابة تأخذ شكل الاختزال ، ان لم تصبح كتابة اشارية او ومضية لا تمس الشيء الا لتبتعد عنه دون أن تحتويه ، تاركة الشيء حاضرا وغائبا ، وتاركة القارىء يبحث عن الصورة الغائبة . تذكرنا هذه الكتابة بروايات غسان كنفانى التى كانت ترسم أفكار الفلسطينى وأحزانه بدون أن ترسم هذا الفلسطينى فى ملامحه وحياته اليومية ، معتقدة انه يجب التأكيد على القضية العامة فى معطياتها المتعددة : الحاضر والماضى ، الوطن والمنفى ، الفقراء والوطن .. هذا الشكل من الكتابة يقع فى بعض الأخطاء ، التى يمكن ان تسمى بالأخطاء العظيمة ، لأنها تبحث عن شكل جديد من الكتابة ، يرى الكتابة فى فعلها

الاجتماعى المباشر ، أى أن مشروع الكتابة يغفر لها اخطاءها التى تستقيم فى مدار التجريب الطويل . ان اشكالية قول الشىء كله ودمغة واحـدة لصيقة بـ « كاتب العالم الثالث » المناضل من أجل مشروع وطنى ، اذ أنه يحاول ان يوحد بين الأدب والسياسة والتحـريض والمعـرفة ، فيلغى الفواصل بين أجناس الكتابة ساعيا الى جنس جديد يقول كل اشكال القول مرة واحدة .

تجعل الاشكالية السابقة كتـاب « الرحلـة » ينزع الى القـول السياسى المباشر بدون الالتفات بشكل كاف الى حركة الحياة اليومية ، حتى تصبح التجربة الانسانية ، أو تكاد ، تجربة سياسية ، أو يصـبح الانسان « حيواناً سياسياً » اذ أخذنا بقول الفيلسوف القديم . وعندها لا ترى الكتابة الانسـان الا فى موقفـه الأيديولوجى ، ولا ترى الحضارة الا فى أثرها السياسى ، ويتحول الواقع الى جملة من الأفكار والعلاقات . الأمر الذى يؤدى الى افقار الكتابة ومحاصرة التجربة المعاشة التى يكون الانسان فيها وحدة متكاملة متعددة الأجزاء . ولهذا بدت أمريكا حاضرة وغائبة ، حاضرة فى المحاكمة الفكرية ، وغائبة فى حياتها اليومية ذات الوجوه المختلفة، فكأن الشوارع والمواقف تحولت الى مفاهيم مجردة يبنيها الفكر ويحاكمها بدون أن يهتم بالملامح والتفاصيل . ولهذا أيضاً يبدو حكـم « الرحلـة » جاهزا منذ البداية ، فكان رضوى لا تكتشف البلد الجديد الذى ذهبت اليه ، وهو أميركا ، بقدر ما تؤكد وتوثق افكارها ، التى كانت ترى فى أميركا ،قبل الرحلة وبعدها ، شيطانا أصفر .

هذا كتاب « الرحلة » فى بعض وجوهه ، واذا كنا ننظر باحترام الى هذا الكتاب ، فذلك لسبب أساسى هو : اختلافه وابتعـاده عن الكتـابة التلفيقية والفضفاضة التى نمت وانتشرت فى زمن ثقافة ــ النفط ، والتى فاضت عن حدودها التقليدية حتى لوثت واغرقت بعض الأقلام « الوطنية » التى تطلق القول غائماً وبلا تحديد حتى يختلط القاتل بالقتيل وتضيع شروط الاتهام . وبالاضافة الى كتابة التلفيق التى تعيش على تشـويه الثقـافة الوطنية نجد شكلا آخر من الثقافة المزدهرة بدورها ممثلة بمـا يمكن أن يسمى بـ « المثقف التكنوقراطى » ، والذى يقدم نفسه كاخصائى فى المعرفة أو كمرجع عالم ، دور تمييز الصحيح عن الخطأ فى اطار المعرفة ، أو البرهنة على اتساق الفكر أو انكساره ، كما لو كانت الثقافة علاقة مستقلة فوق المجتمع ، وكان المثقف ملاكا نقيا يدافع عن نقاء المعرفة . علما أن هـذا المثقف يمثل المثقف التابع فى أكثر اشكاله حداثة ، وفى اكثر اشكاله خيانة أيضا ، اذ ان الثقافة فى البلدان الباحثة عن استقلالها لا معنى لهـا الا فى وظيفتها الوطنية وفعلها المقاتل ، أى فى دورها الذى لا يكون الا سياسيا .

بالمقارنة مع أشكال الكتابة المسيطرة فى بلادنا ، والتى تشـوس بين التبعية الصريحة والمقنعة ، أو بين التجهيل والتضليل المتعالم ، يأخذ كتاب رضوى عاشور كل قيمته وأهميته ، معلنا عن وجود ثقافة وطنية ، وعن صعود هذه الثقافة واستمرارها الأصيل . وإذا كان أحد الشكليين الروس قد قال مرة : تتحدد قيمة العمل الأدبى بمدى اختلافه عن الأعمال الأدبية القائمة فى زمانه ، فإننا نقول : تصدر قيمة كتاب رضوى عاشور عن مسافة انزياحة عن أشكال الكتابة المسيطرة ، فى نماذجها التلفيقية والتضليلية، وفى نموذجها التابع الصريح ، وفى شكلها المقنـــع الذى يبشر به « المثقف التكنوقراط » ، الذى يريد أن يوحد بين جمالية النفط ونقاء المعرفة .



ملامح من الفن المعاصر ..

قراءة فى أعمال أربعة من الفنانين المصريين

محمد الحلو

بعيدا عن الممارسات الأسلوبية الجوفاء ، المفرغة من أى محتوى ، تلك التى سادت قطاعا كبيرا من حياتنا التشكيلية ، ووجدت لها عددا غير قليـــل من الأنصــــار والمؤيدين الذين راحوا يروجون لهــــا تحت دعاوى العالمية ... ، فما يزال عدد كبير من فنانينا الملتزمين يمضون بجدية فى تشكيل ابداعاتهم الفنية ، مستلهمين روح الحضــــارة المصرية ، ملتحمين بالواقع الآنى بكل ما فيه من زخم وحرارة ، معبرين عن نبض الشخصية المصرية — الذات الشمولية للمجموع — فى أزمتها الراهنة بقدر عالى من المهارة الفنية ، مجسدين بصدق أرق الأحاسيس الانســـانية التى لازمت الانسان المصرى منذ فجر التاريخ .

وتتخذ القضية أبعادا شديدة الغور والعمق اذا ما اخذنا فى الاعتبار ما تتعرض له فنوننا وثقافتنا من غزو سافر وهجوم شرس ، يهدف الى تغريب الانسان المصرى عن واقعه ، بل واقتــــلاع جذوره الحضــــارية . ليصبح فى النهاية مجرد تابع للذوق الغربى المتولد عن حضارة مغايرة . يغلب عليها الطابع المادى ، مع خلوها من أى مضمون وجدانى أو عقائدى .

وفى المعرض الجماعى الذى أقيم بمجمع الفنون خــــلال شهر يناير الماضى لأربعة من الفنانين المصريين هم :

النحات/ جمــــال عبــــد الحليم

فنان الحفر/ عوض الشـــيمى

المصـــــور/ محســــن حمزة

المصـــور/ محمود أبو العزم دياب

كانت الملاحظة الأولى فى اعمالهم هى الانسان ، فهو بطل هذا المعرض ومحور اعمال الفنانين الأربعة ، وهو القاسم المشترك فى جميع اللوحات والمجسمات .

الانسان المصرى بكل مشاكله واحباطاته ، بكل آلامه وتشوهاته ، بكل احلامه وطموحاته ، بتمرده ومحاولاته الدائبة للخلاص ، والانفلات من دائرة الحصار .. الانسان بأرق احاسيسه الوجدانية ، وفى صراعه ضد كل صنوف القهر ، ونضاله المستميت من اجل تحطيم كل القيود التى تكبل حركته وتعوق تقدمه .

ولا تكاد لوحة من لوحات المعرض تخلو من انسان ، سواء فى هيئته الواقعية الطبيعية ، أو فى هيئة محرفة ، بل لا تكاد لوحة تخلو من آثار الانسان أو ادواته التى يستخدمها .

اعمال النحت :

النحات جمال عبد الحليم يتعامل مع خامته بحب شديد يصل الى حالة من الاندماج الكامل بحيث نجد الحجر فى سكونيته ينبض بأرق المشاعر الانسانية .

فالأسرة والأمومة ، والحب ، والجنس هى محور اعماله ولا تخطىء العين اشعاعا من الجلال المقدس يلف منحوتاته فيذكرنا بجو المعابد الفرعونية القديمة ، استطاع جمال عبد الحليم أن يتمثل بوعى روح النحت المصرى القديم مازجا اياها بموهبته الفطرية وخبراته الأكاديمية ، ومن هنا فقد تميزت منحوتاته بالثبات ، ورسوخ الكتلة ، مع الاقتصاد الشديد فى استخدام الفراغات وتوظيفها بحيث تساهم فى توزيع النور والظلال على سطوح المجسم .

كما تنبىء اعماله عن ادراكه العميق لطبيعة الخامة التى يتعامل معها واستيعابه لقانونها الخاص ، فقد استعاض عن الحركة الواقعية بحركة بصرية بحيث يمكن مشاهدة التمثال من اكثر من زاوية ، مؤكدا على البعد الرابع « الزمن » ، كما تخلى عن الالتزام بقواعد علم التشريح ، وعن طريق اللعب بالنور والظلال على سطوح المجسم استطاع أن يحقق نوع من الايقاع الموسيقى فى الكتلة .

سألت الفنان جمال عبد الحليم :

* من القواعد المعروفة فى النحت القديم ان يكون مركز ثقل الكتلة لأسفل ، ويقل الوزن كلما ارتفعت رأسيا ، بحيث يتم التوازن على اساس هرمى ، فلماذا عكست هذه القاعدة فى اعمالك .

** أنا أزرع الحجر ، وهذا فرض أنتج على أساسه ، فكما استفدنا من الجماد الثبات والصرحية ، نستفيد من النبات النمو باستخدام كلا الطرفين ، ويجب ان نتعامل مع النحت على أنه جزء من الطبيعة ، فالنحت مكانه الطبيعة ، وليس لتزيين المتاحف كما يقول هنرى مور .

* هل تقوم بنقل اعمالك من الطبيعة ؟ وهل تستعين بنموذج واقعى « موديل » .

** الطبيعة هى المدرسة الأولى للفنان ، ولكنى لا اقوم بالنقل من الطبيعة حرفيا ، وانما اقوم بتغيير الشكل مع خلق علاقات جديدة تخدم هذا الشكل .

لقد كانت الحضارة الاغريقية حضارة مادية بحته ، تقوم على تمجيد الجسم البشرى ، ولقد كان الاغريق يقولون بانه لو تمثلت الآلهة فى جسم بشر ، لتبدت فى اجمل الأشكال ، ومن هنا كانت نظرة المثال الاغريقى نظرة مادية للكتل ، ربما استطاع تجسيد الجمال ولكن أعماله افتقرت الى الجلال وهذا ما استطاع النحات المصرى القديم ان يحققه ، ذلك لأن حضارته كانت حضارة دينية .

ولكل خامة طاقة وقدرة على العطاء ، والنحات المصرى القديم فهم طاقة الحجر لذلك التزم بقانونها الطبيعى ولم يقهر خامته ، بل استخدمها فى نشر فكره وعقيدته ، وأظهرها فى اجمل شكل لها ومن هنا ابتعد عن نحت تماثيل فى حالة حركة « رامى القرص » مثلا ذلك لان الحجر خامة ساكنة بطبيعتها . وعمل تمثال لشخص يقوم بحركة عنيفة او يرفع يده فى الهواء يعتبر قهر للخامة .

* لماذا استخدمت المصيص فى نحت اعمالك بديلا عن الحجر ؟

** المصيص يلعب دور الحجر أو البرونز ، ولكنى اشتغلت فى الحجر وفهمت قوانينه ، واقوم بتنفيذ الاعمال بواسطة المصيص ، لان تنفيذها بواسطة الحجر يتطلب وقتا لا يتناسب مع سرعة تداعى افكار النحات ، اضافة الى صعوبة نقلها الى مكان العرض اذ ان تنفيذ اعمال من الحجر لابد وان يتم فى المكان الذى ستعرض فيه .

أعمال الحفر :

الجارية المملوكية أو المرأة الجسد هى التيمة الأساسية فى اعمال فنان الحفر عوض الشيمى .

امرأة تتفجر بالأنوثة ، مزينة بأثقال من الحلى والملابس المزركشة بنمنمات رائعة تزيد من بهاءها وجاذبيتها ، ولكن ينكسر الاحساس بهذا

الجمال حين تصطدم العين براسها المبتور فالمرأة فى جميــع لوحات عوض الشيمى مجرد جسد انثوى شهى ولكنها بلا راس دلالة على غياب العقل ، وانعدام القدرة على التفكير او ابداء الرأى أو التفــاعل مع المجتمــع بأى صورة ايجابية ، حيث يصير الجنس هو اللغة الوحيدة للتفاهم مع الغير ، والجسد هو راس المال تعمل على تجميله واستكمال زينته بشكل يثير غرائز الرجل فهو الهدف الذى تنسج حوله الشباك ويلقى له الطعم لاصطياده والمرأة هنا وظيفتها الوحيدة ارضاء السيد « الرجل » وهى مجرد سلعة تباع وتشترى بالمال لا حق لها فى راى أو فكر تنتهى مهمتها بتقديم المتعــة الجسدية عندما يطلب منها ذلك .

اعتمد الفنان على مهاراته العالية فى التكنيك .

قام باسقاط كل مضامينه فى شكل الجارية ، واللعب بها على السطح فى تنويعات مختلفة ، تبرز العلاقة بين الشكل العضــوى للأنثى والدائرة والمستطيل ، معتمدا على البعد الدرامى بين الأضواء حيث نجــد لوحاته غارقة فى السواد بينما يقوم باسقاط الضوء الأبيض على أجزائها بطــريقة مسرحية تبرز أشكاله التى تتحاور على المسطح الدائرى بجمال خلاب .

اعمــال فن التصوير :

الانسان غريب ومحاصر فى لوحات الفنان محسن حمزة يئن تحت وطأة عالم كابوسى ، تحيط به الجوارح ، تتشــوه ملامحه تحت ضربات واقع مؤلم يلقى به فى هوة الفصام .

* ففى لوحة « من وحى الفواخير » تطالعنا مجموعة من الأوانى الفخارية متنوعة الأشكال ، صــغيرة الحجم ، تحمل كثــيرا من علامات البؤس ، بينما يتجسد فى جانب اللوحة عامل الفخار « جسد آدمى له رأس كبير يشبه انية فخارية مقعرة » دلالة على فراغ المحتوى العقلى .

هكذا الواقع يفرض على العامل أن يعمل ويعمل طوال الوقت لا يلقى بالا لما يجرى حوله ، تتركز كل قدراته فى صنع الآنية الفخارية فتكتســب اليد مزيدا من المهارة بينما تشحب القدرات العقلية وتضمحل حتى يتحــول راسه فى النهاية الى ما يشبه آنية فخارية مقعرة .

اللوحة زيت على توال ، تغلب عليها الالوان الداكنة والقاتمة ، تضىء خلفيتها مساحة كبيرة من اللون الأخضر .

* لوحة أخرى جسد فيها الفنان وجه آدمى ينطق بالألم والمعــاناة بينما جسمه مدفون تحت مئات المشكلات والأعباء والقيود والاثقال تحيط به

مجموعة من الأشكال الشبحية لا تكاد ترى للوهلة الاولى لاقتراب درجتها اللونية من درجة الخلفية ، ويقف له بالمرصاد طائر جارح عظيم الحجم بمنقار كبير وله جسم انسان .

يسيطر على اللوحة جو كابوسي خانق ، فالانسان وكانه فى حالة احتضار ، تنطق عيناه بتعبير مخنوق ، تجثم على انفاسه كثير من المصاعب والمشاكل ، تحيط به من كل جانب ، يدرك بعضها ويراه رأى العين والبعض الآخر يختفى فى الضباب ، بينما تحاصره قوى الارهاب متمثلة فى الطائر الجارح الكبير .

* لوحة اخرى من الطبيعة الصامتة .

على احد المسطحات لمبة غازية صغيرة مشتعلة ، الى جوارها لمبة اكبر حجما وايضا مشتعلة ، يجاورها اناء اسطوانى صغير غير محدد الهوية الى جانب اصيص كبير لنباتات الصبار التى احترقت لتتحول الى شعلة من اللهب تغلب على اللوحة الالوان الداكنة ، ويسيطر عليها جو قاتم ، ومقبض اضافة الى مظاهر الغربة الشديدة والبؤس التى خلعها الفنان على عناصر لوحته ، هالات النور المنبعثة من لهب اللمبة الحزين لا تكاد تبدد جو الاظلام المسيطر عليها ، ولكن وجود اللهب المشتعل وجواره مع جو الدكنة والقتامة يوحى بالتفاؤل تساعده الخلفية المضاءة باللون الأخضر التى تشير الى أن الأمل مايزال موجودا .

* لوحة اخرى تصور مجموعة من البيوت البائسة ، تكاد تتهالك لولا اتكاء بعضها على البعض الاخر .

النوافذ والأبواب مفتوحة ، فى احد المداخل كرسى بدائى عتيق متجهم الملامح لا يجلس عليه احد ، على المدخل المجاور رسم لتيمة اسلامية بالوان مبهجة تناقض جو القتامة المسيطر على اللوحة على الحائط المجاور رسم لحصان يصهل رافعا احدى قوائمه ، وطائر وحيد يمرح أمام احد الأبواب وسط السكون ، وفى اقصى اليمين الآدمى الوحيد امراة مشوهة الملامح محبوسة داخل اطار يسيطر على اللوحة جو ضبابى معتم ، والوان داكنة وكانها فى زمن خاص غير محدد ، البيوت مهجورة بلا سكان ، ولكن ما يزال اللون الأخضر الوتور يضيء خلفيه اللوحة .

ايضا تطالعنا بورتريهات محسن حمزه بوجوه غريبة مشوهة الملامح تحمل العيون نظرات مندهشة احيانا ، واحيانا اخرى نظرات بلهاء بلا معنى ، اشكال متحجرة لا تعى ما حولها ، احيانا تنطق الوجوه بالشكوى واحيانا تزعق باتهام صارخ .

نجح محسن حمزة فى تجسيد القهر الانســانى الذى تعــانى منه شخوصه والقوى المتعددة التى تضغط على الانسان فى واقع مقبض كثيرا ما يتحول الى جو كابوسى خانق يعمــل على ابرازه باســتخدامه للالوان القاتمة ، ولكن محسن حمزة لم يحكم على انسانه المحاصر بالموت ، بل فى جميع لوحاته ترك مساحة صريحة لخلفيته المضاءة باللون الأخضر الذى يشير الى التفاؤل ويوحى بوجود الأمل رغم المعاناة والألم .

كما يحاول الفنان اكتشاف قوانين مختلفة للتصميم ، فتصميماته تبدو ارتجالية بينما علاجه التصويرى وحلوله الجمالية تنبىء عن درجة عاليــة من المهارة فى التكنيك .

ويقول محسن حمزة الذى يرفع شعار « من اجل مزيد من الحرية »:

انا احاول أن اطبق مفهوم الارتجال على المسطح ، لا افكار مســبقة ففى لحظات الابداع اترك لنفسى العنان فى التعبير عن احاسيسى .

فأنا اختزن فى مخيلتى كل ما تتسع عليــه عيناى ، واقوم بدراسته دراسة بصرية ، كما أقوم بتدريب الوجدان على اختيار الألوان المناسبة وعند وجود حالة انفعالية ، أحاول أن اترجم المشاعر الى علاقات لونية ، بينما يقوم العقل بتنظيم الوجدان على مسطح اللوحة وتشكيل الاحساس اى كان هذا الشكل وبهذا فأنا استطيع اختبار احاسيسى والتعرف عليهــا واعادة اكتشاف ذاتى .

معزوفة موسيقية تتردد اصداؤها فى لوحات الفنان محمود ابو العزم دياب ، جو من الاحلام الشفافة ، وملائكة باجنحة بيضاء ترفرف فى حبــور فى الهواء ، حيث تتجسد عوالم لطفولة عذبة ، جدب الأمومة والحنان ، لحظات من الحب الصادق قطرتها فرشاة الفنان على مسطحاته فاشاعت الدفء فى أوصال القاعة الباردة .

حنين جارف الى زمن الطفــولة الاولى ، حتى لتصــير اسرة المحبين مهاد اطفال ، حيث تلمح العين جدلا واضحا بين مستطيلات الخشب المكون للمهد بصلابتها واستقامتها ، وبين انحناءات الاجسام البشرية بليونتهــا ونضارتها .

فضول عين الطفل المتلصصة من خلف الابواب ، فى محاولة للتعرف على ما يفعله الكبار فى خلوتهم الحميمة فى طقوس الحب والجنس .

بحار زرقاء مليئة بالأحلام ، أجسام غرقى ، وأجسام طافية وعيون تتلصص حتى على الحلم .

ومن حفيف أجنحة الملائكة البيضاء بموسيقاها الرقيقة ، الى خبطات أجنحة الطيور الخرافية السوداء التى استدعتها مخيلة الفنان من عصور سحيقة لتحمل بمخالبها الوحشية انثى رقيقة تطير بها الى عنان السماء فوق أمواج البحر الزرقاء ، فنسمع صرخات الأنثى ، واصطخاب الموج وزوم الهواء .

هل هو خوف من مجهول يترصد الانسان ؟!

قبور مظلمة تفتح افواهها السوداء ، تلفظ هياكل عظمية يتوكأون على عصى ، وفى أسفل اللوحة امرأة جميلة بضة تمتلىء بالحيوية والشباب فى مقابلة ناجحة بين الحياة والموت .

مزيج من الواقع والحلم ، الخرافة والكابوس ، الأمومة وازمان الطفولة والحب ، عوالم ملائكية شفافة .

هذا هو عالم محمود ابو العزم دياب الذى اعتمد على المسطحات اللونية فى اظهار الاشكال القريبة والبعيدة .

تحية الى فنانينا الاربعة على ما قدموه من جهد وهى ولا شك خطوة تتلوها خطوات .



رقم الايـداع ١٩٨٣/٦١٧١

مطبعــة اخــوان مورافتــلى
١٩ شـــارع محمـد رياض ــ عابدين
تليفـون : ٩٠٤٠٩٦



أدب ونقد

مجلة كل المثقفين العرب

١٩٨٥

كرى العشرون لرحيل

حمد مندور

قلام توفيق الحكيم • فتحي رضوان

ود أمين العالم • فؤاد دوارة • نعمان عاشور



مجلة كل المثقفين العرب

يصدرها حزب التجمع الوطني التقدمي الوحدوي

العدد الثاني عشر
السنة الثانية
ابريل — مايو ١٩٨٥

مجلة شهرية
تصدر منتصف
كل شهر

□ رئيس التحرير
دكتور: الطاهر أحمد مكي

□ مدير التحرير
فريدة النقاش

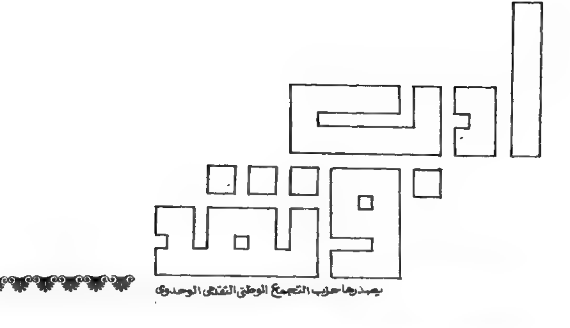
□ الإشراف الفني
أحمد عز العرب

□ سكرتير التحرير
ناصر عبد المنعم

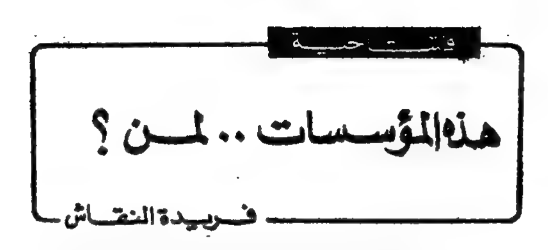
□ المراسلات □ حزب التجمع الوطني التقدمي الوحدوي - ١ شارع كريم الدولة - القاهرة

أسعار الاشتراكات لمدة سنة واحدة "١٢ عدد"

الاشتراكات داخل جمهورية مصر العربية ستة جنيهات
الاشتراكات للبلدان العربية خمسة وأربعين دولارا أو ما يعادلها
الاشتراكات في البلدان الأوربية والأمريكية تسعين دولارا أو ما يعادلها



فى هـذا العـدد :



من يقرأ تقرير مجلس الشورى المعنون « نحو سياسة ثقافية للانسان المصرى » لابد ان يدهشه ضخامة عدد المؤسسات الثقافية وقوة نفوذها وانتشارها على مساحة الوطن كله ، بل وانغماس بعضها او اغلبها فى القيام بادوار ثقافية تكاد تكون يومية ، ولذا فسوف يدهشه ايضا ذلك التناقض الساخر بين وجود ونشاط وميزانيات هذه المؤسسات وبين حالة الانهيار الثقافى الشامل التى يمسها التقرير مسا رقيقا من قبيل طرح الاسئلة « العويصة » كلها او بعضها .

ومجلس الشورى هو كيان حزبى مصطنع جاء به الحزب الحاكم عبر انتخابات القائمة النسبية الحزبية المطلقة ، ليضع فيه بعض وجوهه الثقافية والسياسية توسيعا لرقعة الملك ، وارضاء لعدد من رجاله الذين لم تتسع لهم مقاعد مجلس الشعب بعد ان جرى توزيعها على طريقة الاقطاعيات فى زمن السادات وبطريق التزوير والبلطجة فى زمن القائمة النسبية ..

.. ولكى يحكم قبضته - باسم الدولة - على مجموعة اخرى من المؤسسات ذات الدور الثقافى المركب والخطير وهى الصحف الحكومية اليومية والاسبوعية ، وليصبح - بديلا عن الاتحاد الاشتراكى - هو مالك هذه المؤسسات .

وكما هو الحال دائما بالنسبة للطبقة المالكة السائدة حين تصور مصالحها باعتبارها مصالح كل الشعب ، فان التقرير الذى نهج طريق

الاحصاء والمقارنة السطحية ــ لا التحليل المتكامل لنشوء الظواهر الثقافية بالذات والتى لم ير فيها سوى مصادرة الحريات واضمحلالها فى علاقتها بما يجرى فى المجتمع توقف عند فترة الستينات فأخذ يحللها من وجهة نظره قائلا:

« ولعلنا نذكر الفترة التى كان يفرض فيهـا على اصـحاب الكلمة او الفنانين ضرب من « الالتزام » هو « بالالزام » اشـبه حيث كانت اجهـزة الرقابة تئد العمل الثقافى الحر قبل ان يولد » ..

ليسقط فى تناقض مـع مقارنة احصائية يدرجهـا فيما بعـد تقول ان السينما والمسرح ازدهرا فى الستينات ، وانهما يتدهوران الآن .. ثم يسقط فى تناقض اشد حين يمر عبورا على مؤسسة الرقابة وممارستها ، فيتذكر هذه الممارسة فى الستينات فقط ، ويتغافل عن دورها الآن فى ظـل ما يصـوره « حـرية » .

والرقابة هى واحـدة من مؤسسات القمع التى تحتفظ بهـا الطبقـة السائدة فى الظل اتقاء للفضيحة ، وحتى لا تتجلى المفارقة بين شعاراتهـا البراقة عن الحرية وممارساتها اليومية المعادية لهـا .. فيمر التقرير مرور الكرام على هذه المؤسسة التى تلتزم حتى الآن ببنود قانون وضع سنة ١٩١١ فى ظل سطوة الاحتلال،اما سطوتها هى فقد امتدت حتى الى فرق الهواة وفرق الجامعات المسرحيـة ، حين لاذ المسرح من جحيم التجـار الحكوميين وغير الحكوميين بالفرق الصغيرة وفرق الجامعات ..

.. بينما تكفلت الممارسات المنافية للديمقراطية والمعادية لابسط حقوق الانسان باشاعة مناخ من « الذعر العـام » داخـل المؤسسات الاعلامية والصـحف الحكومية ليتولد نوع من الرقابة اشـد قسوة واحكاما من بنود « لائحة التياترات » هذه ، وهو ما لا يتوقف عنده التقرير ابدا .

فما الذى ينشده التقرير ؟ :

ينشد « وحدة الفكر » و « التجانس الثقافى » فى ظـل البنـاء القائم والمناخ العام الذى افرزه بكل مكوناته .

والحديث عن « وحدة الفكر » و « التجانس الثقافى » الذى يتحدث به التقرير عبر انهاض المؤسسات الثقافيـة يصـب بدوره فى عمليـة التثبيت لايديولوجية الانفتاحيين وكبار الملاك ــ اى الايديولوجية التابعة التى يتعلق دعاتها بالمثل الاعلى الرأسمالى الاستهلاكى فى حالتنا ــ ويزينهـا برتوش الاصالة حيث يسود الفكر الرجعى والمشوه احيانا الذى يجرى انتقاؤه بعناية من السياق الاشمل للفكر القومى والانسانى بعامة .

ان « وحدة الفكر » و « التجانس الثقافي » بهذه الصورة هما ترجمة امينة وصارخة للمقولة التي يثبت هنا ومن جديد مدى صحتها : ان الثقافة السائدة هي ثقافة الطبقية ، المسيطرة ، هي شيوع وتعميم أفكار ومقولات وتصورات هذه الطبقة ، واستخدام المؤسسات العامة لخدمتها . اذ ان « وحدة الفكر » و « التجانس الثقافي » يدخلان في دائرة الامكان والتحقق حين تصبح المعارف والخبرات الانسانية في متناول اهل الوطن جميعا وقد زالت الفوارق الطبقية بينهم او انتهى الاستغلال الى الأبد ، حيث يكون بوسع اهل الوطن جميعا اشباع حاجاتهم الاساسية مادية وروحية على خير نحو ليبدعوا ويسهموا بصورة خلاقة ومتجددة في اثراء منابع الثقافة الوطنية المتعددة وازدهارها .

وتقدم لنا تجربة بلدان العالم الثالث التي انتقلت الى الاشتراكية او خطت خطوات واسعة على طريقها نماذج بلا حصر تؤكد مقولتنا هذه . وهو الشيء الذي يستحيل توفيره في الأوطان التابعة دون الاطاحة بمسلسل التبعية ومرتكزاته ، اي دون سياسة ثقافية وطنية تقدمية تنتجها وتوسع آفاقها الجماهير المضطهدة . سياسة تكون فيها هذه المؤسسات بما توفر لها من أدوات وامكانيات مؤسسات شعبية لا ادوات لترويض الشعب وتطويعه وتطبيعه الرضا بالانقسام الاجتماعي العنيف كأنما هو أمر ابدي لابد من التسليم به ، مؤسسات ترعاها دولة تمثل الغالبية العظمى فلا تستجدي من كبار الملاك ان ينشئوا مدرسة او مكتبة او جامعة وتطلب من البنوك الانفتاحية الأجنبية والمحلية ومن كبار المقاولين وتجار الفراخ الفاسدة أن يسهموا في النهضة الثقافية دون اعتبار لحقيقة أن هذه المؤسسات ورجالها ونقودها التي نهبتها من الشعب هم بالتحديد سدنة التبعية وحماتها ، واصحاب مصلحة اكيدة في التدهور الثقافي والرواج الاستهلاكي المتزايد .

ان الغياب اليومي والمادي الملموس للوجود العسكري الاستعماري الذي اتخذ في زماننا شكل قوات متعددة الجنسية عسكرت بعيدا في سيناء قد أعطى لكتاب هذا التقرير مسوغا شكليا بارعا لكي يسقطوا من الحساب وعمليات الرصد والاحصاء والتقييم مسالة التبعية وشبكة علاقاتها المعقدة سواء في الجامعات أو مراكز البحث والمؤسسات العلمية ومراكز الاعلام والثقافة العمالية والصحف الحكومية (تلقت هذه الأخيرة قروضا وهبات من هيئة المعونة الأمريكية المشبوهة تقدر بعشرات الملايين من الدولارات)مع ملاحظة السطوة البادية التي تمارسها المؤسسات الثقافية الاستعمارية على أجهزة الاعلام والاتصال الجماهيري والتليفزيون على نحو خاص .

هكذا أسقط التقرير ركائز التبعية ومظاهرها من الحسبان وانطلق من نقطة هي بالضبط مرتكز الطبقة السائدة : أي أننا وطن مستقل اقتصاديا وسياسيا وثقافيا .

وتجاهل أن مظاهر الثقافة الاستهلاكية التى يشكو منها ترطتبر ارتباطا أصيلا بهذه الحقيقة ... وتتناول التقرير ..

« لقد اصبحت الثقافة الاستهلاكية تتسرب الى كياننا من خلال البرامج التليفزيونية يوميا واذا كان الكبار أعجز من أن يقاوموها فما بالنا بالنسبة للصغير ؟ » .

من طرحه لهذا السؤال — ببراءة — يعترف التقرير بمحدودية وشكلية الدور الذى يمكن أن يلعبه مجلس الشورى حتى وهو يجند الصفوة المثقفة والراشدة من ابناء الطبقة الحاكمة لكى تقوم نيابة عنها باحداث نهضة ثقافية فى ظل البناء الاجتماعى — الاقتصادى القائم دون أن تقترب من أسس هذا البناء فتسعى لاسباغ عقلانية ورشدا على مجموعة من المؤسسات البيروقراطية المترهلة الزائدة عن الحاجة مثل مجلس الشورى نفسه ، ويكون من الطبيعى أن تتغافل عن كل ما هو جوهرى من أجل ازدهار الثقافة الوطنية ، وأن يظل سؤالها بريئا كما بدأ وقائما دون أثر .

ومع ذلك فالطريق ليس مسدودا .. ونقطة البدء التى اغفلها كاتبوا التقرير هى الديمقراطية .

فادارة ديموقراطية لهذه المؤسسات لابد أن تفتح الباب فى داخلها لتخلق ثقافة ذات افق اشتراكى حتى فى ظل سيطرة كبار الملاك وممثليهم الثقافيين ، وهى تجربة حية عرفتها بلادنا فى مؤسسة مثل الثقافة الجماهيرية حين تراخت عنها — فى زمن سابق — قبضة المؤسسات الرسمية البيروقراطية فكشفت عن طاقات جبارة وعن افق تحول بالغ الرقى نحو ثقافة ثورية ، حين اخذت فى ظل الحيوية الشعبية الدافقة تستند الى العناصر الديمقراطية فى ثقافتنا الوطنية المستغلة (بفتح الغين) فى خضم كدها فتشبعها بقيم منافية لقيم الطبقة السائدة المستغلة (بكسر الغين) وتصبغها بحلم العاملين المنتجين وصور تضامنهم ، وتطلعهم الجماعى الى المستقبل .

ولذا لم تكن الديموقراطية ولا الثقافة الجماهيرية ولا نشاط الاحزاب التقدمية الثقافى من بين الهموم أو المؤسسات التى عالجها تقرير مجلس الشورى ، بالرغم من انه لا المسألة الديموقراطية ولا دور الثقافة الجماهيرية الممكن بخافيين على أحد .

فريدة النقاش

مصادر الشعور بالكآبة في ديوان "أغاني الحياة"

المنصف الجزار

تونس

اغراني بطرح موضوع الكآبة في ديوان الشابي « أغاني الحياة » يقيني بأن الظاهرة النقدية حية تخضع لسنة الحياة الرافضة للقرار والرضى والساعية الى الاستحالة والحركة . ولهذا ارفض المواقف التي تعتبر ان ظاهرة ادبية ما قد قال فيها النقد القول الفاصل ولابد من تجاوزها لطرح مسائل اخرى .. فليس عندي اطيب من العودة الى هذه المسائل التي تناولها النقد في زمان مضى لمحاولة اعادة النظر فيها من زوايا جديدة، فلعل هذا المنهج يساعد على تسليط أضواء جديدة على قضايا عالجها النقد بعد فنخرجها من روحها الكلاسيكية لنبعث فيها حياة متجددة ، وبذلك يساهم النقد بحق ، وعلى الدوام ، في اثراء الدراسات الادبية ويحقق الغاية المرجوة من قيامه . من هذا المنطلق اسر اهتمامي اليوم بظاهرة تلاقتها عديد الدراسات حول الشابي منذ زمن بعيد ، ولست اطمع لنفسي في هذا المقام ان اقول القول الفصل في القضية بل اعتزم ان اثري دراسة هذا الغرض المخصوص بمقاربة نقدية قابلة للنقاش والاثراء ...

ثم ان تركيز اهتمامي على دراسة قضية الكآبة في الديوان دون غيرها يعود الى سبب ذاتي يتمثل في الاثر الكبير الذي خلفه بيت للشابي في كياني:

يا حو الفن واكتئابه والفنـــان

جـــم أحـــزانه وهمـــــــومه(١)

فبدا لى أن للشاعر مفهوما خاصا للفن وهو مفهوم فى علاقة عضوية مع ظاهرة الاكتئاب فناقت نفسى الى النظر فى وجوه العلاقة بين الكـآبة والفن حسب الشابى بتقصى المسألة فى الديوان وبالرجوع الى جانب من الدراسات النقدية التى طرحت الموضوع . كما يعود اختيارى لهذا الغرض المنصوص الى سبب موضوعى فقد بدا لنا جليا فى الديوان أن الكآبة تحتل منزلة متميزة وهى بذلك تتطلب اعادة الدرس .

وبالاضافة الى ما تقدم فانى أعتبر أن مثل هذا العمـــل الذى أنجـــز يتجاوز فى نهاية الأمر دراسة قضية مخصوصة فى ديوان « أغانى الحياة » الى اطار أوسع ، فهو قد يكشف عن مقومات هذا العالم الفنى الجـــديد الذى أقامه الشابى لذاته فى علاقتها ببقية الذوات من جانب وعلاقتها بالكون من جانب آخر فى آن . ولعلنا بدراستنا هذه نساهم فى تبين بعض معالم هذا المدرج المخصوص الذى ساعد الشابى على بنـــاء عالمه الذاتى داخل العالم وساعده كذلك على بناء عالمه هو الذى يكمل كذلك كيـــانه الذاتى فنرى كيف سعى الشابى لا الى خلق عالم فحسب بل الى خلـــق ذاته فى عالم . وهذا المعطى يفيدنا كثيرا لفهم أبعاد التجربة الشعرية الفـــذة فى ديوان « أغانى الحياة » ...

كيف نظرت الدراسات النقدية الى مسألة الكآبة فى الديوان ؟

الأطروحة الأولى : تقوم من حيث المنهج على الربط بين عنـــاصر من الترجمة الذاتية والديوان ... فقد رأى زين العابدين السنوسى(٢) أن كآبة الشابى تعود الى مرضه بالدرجة الأولى ... وانتهى محمـــد فريد غازى الى موقف مماثل حيث اعتبر أن مرض القلب الذى يشكو منه الشاعر الشاعر قد انعكس على شعره(٣) . وتوسع غازى أكثر فى دراسة طبيعة

---

(١) قصيد الساحرة . جويلية ١٩٣٢ .

اعتمدنا ديوان أغانى الحياة فى طبعته الثانية التى صدرت عن الدار التونسية للنشر .

(٢) رأينا أن ننطلق فى عرض الأطروحات مع زين العابدين السنوسى وذلك لأنه من أصدقاء الشابى .. واعتمدنا كتابة فى « الأدب التونسى »

(٣) أنظر مقال محمد فريد غازى : مرض أبى القاسم الشابى . مجلة الفكر . ديسمبر ١٩٥٩ .

المرض فقال : ان « الأسى الناتج عن ضيق القلب يشير فى المريض قلقا مستمرا ينتهى دائما بالشعور بالتعب العام الذى يجعل المريض يقبع بنفسه بعيدا عن الوسط الذى يحيط به »(٤) وانتهى الناقد الى الاقرار بأنه لعله من الغريب أن « الأمراض الكيانية » و « الأمراض العضوية » قد جمعت مصائبها ضد الشابى فأضرت به ضررا فادحا ... وبذلك لم يكن مرض الشابى ذا تأثير على نفسيته فقط بل على شعره ايضا .. وتبنى عمر فروخ فى المشرق فى كتابه «الشابى شاعر الحب والحياة» هذا الموقف ودافع عنه(٥) .

ونحن لا نريد أن نناقش هذه الأطروحة بموقف محمد الحليوى الذى يعتبر أن الشابى لم يكن رجلا مريضا فى كل حياته بل كان بدء شكواه من المرض فى السنوات الاخيرة من حياته اى بعد وفاة والده على وجه التحديد(٦) . بل نرغب فى مناقشة هذا الموقف من ناحية منهجية ..

ان تفسير ظاهرة ادبية دقيقة بالاعتماد على عناصر محددة من الترجمة الذاتية منطلق منهجى لا نوافق عليه .. فهو يعتمد بعض معطيات المدرسة النفسية فى تحليل الادب اى دراسة النواحى النفسية وبيان مدى تأثيرها فى الخلق الادبى . الا أن المدرسة النفسية نفسها تنفى هذه الآلية التى تنطق بها الأطروحة التى تعتبر أن اثر المرض ظهر فى مظاهر الكآبة فى الكتابة الادبية . فالمدرسة النقدية المعتمدة على التحليل النفسى تعتبر أن العملية الانشائية معقدة اكثرحيث تتداخل عناصرمختلفة لصياغة العوارض النفسية فى اشكال ادبية ، والى جانب ذلك يتم التصعيد أحيانا والتعويض او الاستبدال احيانا أخرى الى حد تظهر معه عوارض الأزمات النفسية الحادة ولكن فى اشكال فنية مركبة ومعقدة وكاشفة بطريقة غير مباشرة وبعيدة أحيانا عن بذور الأزمات النفسية وطبيعتها .

ونود أن نناقش موقف هؤلاء النقاد من زاوية ادبية صرفة . فقد اعتبروا أن الادب لا يعدو ان يكون انعكاسا لحالات نفسية ما وتكون تبعا لذلك وظيفة الادب الأولى والأخيرة : الابلاغ عن بواطن النفس الخفية. الا اننا نعتبر الأدب عملية انشائية تخضع الى الاعمال ويحتاج الاعمال الى الانطلاق من مادة خام قد تعتمد فى كثير من الأحيان على حالات نفسية معينة

---

(٤) نفس المرجع ص ص ٢٦ .

(٥) يقول عمر فروخ ص ٩٤ : « ... وانا ميال الى الاخذ برأى زين العابدين السنوسى من ان كآبة الشابى وأساه وتشاؤمه راجعة الى مرضه فى الدرجة الأولى والى ما أعقب هذا المرض من حرمان الشابى من التمتع بالحياة تمتعا عاديا مألوفا » .

(٦) نفس المرجع ص ٢٠ . رد محمد الحليوى على عمر فروخ .

الا انها تصاغ فى اطار فنى مخصوص فتتطور التجربة الذاتية لتخضع الى مقومات فنية متميزة ، وبذلك يتجاوز الأديب التصريح الى التلميح ويتخطى الرسالة الابلاغية الى وضع رسالة انشائية فنية .

كما لا يمكننا ان نتقبل تفسير ظاهرة ادبية فنية بالرجوع الى بعض معالم الترجمة الذاتية . فقد تعين الترجمة الذاتية على فهم بعض النواحى فى الأدب لكن يجب الانطلاق من الادب اولا ثم تتم الاحالة ثانيا على الاطار الشخصى للتوضيح أو التدعيم ، اما ان يتم العكس فلا نأمن معه المزالق الخطيرة .

نحن نلحظ أن هؤلاء النقاد خاضوا مسألة الكآبة فى الديوان بعيدا عن الديوان ، وحاولوا تبعا لذلك ولوج عالم الديوان بافكار مسبقة فطمس هذا المنهج مظاهر الكآبة فى الديوان ولم يحلل عناصرها حتى يبرزها فى اطارها الفنى المتميز .

الأطروحة الثانية : حاول عدد من النقاد تفسير الكآبة فى الديوان بالرجوع الى معطيات التأثر والتأثير .

فهذا خليفة محمد التليسى يرى ان « المدرسة الواعية لانتاج هذين الأديبين (الشابى وجبران) تكشف مدى الاثر العميق الذى طبع به جبران الشابى ، وتوضح أن الشابى تلميذ نابغ لجبران »(٧) . وهو يعتبر ان كل خاصة فى ادب الشابى تعود الى ادب جبران .. من ذلك الالم الحافز .

ونحن نرجع البصر فى هذا القول فنجد له صدى بقلم الشابى نفسه الذى رثى جبران(٨) واعتبر أن ادبه يمتاز بميزتين هما دعامتا مجده الذى لا يزول :

الميزة الأولى : الجدة والطرافة فى اسلوبه ومعانيه وفى روحه ...

الميزة الثانية : الحياة . الحياة التى لابد أن تحرك فى صدره حين يقرأه عاطفة او فكرا او خيالا(٩)

---

(٧) خليفة محمد التليسى : الشابى وجبران ١٩٥٧ . ص ٥١ .

(٨) جريدة الزمان العدد ٨٣ . جويليت ١٩٣١ .

(٩) أورد توفيق بكار فى حوليات الجامعة التونسية العدد ٢ — ١٩٦٥ نص التأبين ص ١٨٥ ، ١٨١ ، ١٨٢ وقدم له بتقطير هام بداية من ص ١٧٣ .

وأن كان جبران فى نظر الشابى عاصفة مشبوبة وخيالاً جامحا وفكرا قويا يجوب أعماق الحياة ، فانه ليس من السهل القول بأن الشابى صدى لجبران ، فالمسألة لابد أن تخضع الى قواعد الأدب المقارن للاقتناع بالحجة. وحتى ان دار الأمر فى اطار منهج مقارنى سليم فان عناصر المقارنة لا تنفى الفذاذة والتميز ، ولذلك لا نقبل رأى التليسى وحجتنا الرئيسية على ذلك ان الشابى مارس تجربة خاصة متميزة فى الوجود عن تجربة جبران — وان كانت تقاربها فى بعض الوجوه — وعن هذه التجربة مع الوجود من ناحية ومع الأدب والفن من ناحية ثانية نطق بالشعر ...

أما كيف نفسر صدى شعر جبران فى شعر الشابى فان الأمر يعود فى نظرنا الى ظاهرة النص الحاضر الذى يعتبر وريثا شرعيا للنص الغائب فأشعار جبران تعتبر ضمن النصوص الغائبة التى اعجب بها الشابى الى جانب غيرها من النصوص الادبية الأخرى القديمة والحديثة الشرقية والغربية ، وتميز النص الحاضر عند الشابى بالصياغة الفنية الجديدة لهذه النصوص الغائبة التى تفاعلت مع تجربة الشابى فى الكون ومع الفن فى آن .

ومشكلة تأثير جبران فى الشابى — حسب توفيق بكار — لو نعلم — جزء من مشكلة أعم هى مشكلة رومنتيكية الشابى وعوامل نشوئها(١٠) ...

واعتبر محمد الفاضل بن عاشور فى كتابه « الحركة الأدبية فى تونس » أن الشابى كان ينظر الى الوجود من خلال المناظر الطبيعية والى المجتمع الانسانى من خلال الصور المرتسمة منه فى مادة مطالعاته وتأملاته، وفيما يجد فى نفسه من الحقائق الشعورية ... فانبعثت أمام عينيه صور من الأدب الغربى الذى تعرف اليه من خلال المترجمات وأنس بما فيها من صور قاتمة وروح متشائمة ... »(١١) . وربما استلهم الباحث هذا الموقف من حديث الشابى نفسه عن غينيه اولا مرتين أو تقديمه لديوان «الينبوع» لأبى شادى حيث نوه بمقومات هذه المدرسة ...

ان القول بمدى تأثر الشابى بالنزعة الرومنتيكية هو وجه من وجوه البحث فى ظاهرة الكآبة وتفشيها فى شعره وذلك لأن الرومنتيكى لم يكن عادة بالمرح ولا بالمتفائل » وانما كان فريسة ألم مرير بسبب الجفوة بينه

---

(١٠) انظر حوليات الجامعة التونسية العدد ٢ السنة ١٩٦٥ ص ١٦٦ .
(١١) الحركة الأدبية فى تونس ص ٢٣٩ .

وبين مجتمع لا يقدر ما فيه من نبل الاحساس ونتيجة انهيار آماله الواسعة وتعذر ظفره بالمثل المنشود »(١٤) .

ولسنا نرغب في هذا المجال بحث مسألة الرومنتيكية ودورها في شعر الشابي ، ولكن نود ان نلاحظ ان الشابي وان كان معجبا بمبادىء الحركة فان ذلك لا يفسر لنا تفشي ظاهرة الكآبة في شعره ، وذلك لأننا نعتبر ان الكآبة معطى ذاتي اي تجربة مع الكون ومع الذات خولت مواقف جعلت الرجل يدخل عالم الرومنتيكية . فالكآبة اذن خولت له دخول المذهب وليس المذهب — في نظري — هو الذي أملى عليه تبني الظاهرة . وحجتنا على ذلك ذات طابع تاريخي ولغوي في آن . فقد ظهرت الرومنتيكية في الغرب في اطار تاريخي موضوعي مخصوص وتبني المذهب من قبل الشابي لا يمكن ان يكون الا نتيجة تعامل جديد على اساس تاريخي موضوعي مغاير ومتميز وبذلك تفرغ التجربة ضرورة من بعض لوازمها في الغرب لتلبس لباسا ادبيا حضاريا جديدا في الشرق .

ونلاحظ أن مقومات اللغة تفرض هذا التبني الجديد لا على اساس النقل بل على اساس التبني والاستيعاب اي على اساس الوضع الجديد، فالحقل اللغوي الرومنتيكي عند الغرب له مجالسه واطاره ودلالاته وابعاده وهو مغاير في عديد الوجوه لمعطيات حياة الشرق ، ولذلك من الطبيعي في نظرنا ان نقول ان ظاهرة الكآبة وان كانت مشتركة بين شعر الشابي وشعر الرومنتيكيين في الغرب الا ان لها عوامل ذاتية خاصة لابد من تبينها ودراستها لفهم الصيغة الانشائية لشعر الشابي .

ان تفسير تواتر اغراض شعرية في ديوان اغاني الحياة بارجاعها الى ظاهرة التعامل مع شعر مهجري او شعر رومنتيكي ظاهرة خطيرة لابد من اعادة النظر فيها من جديد لتنزيل ادب الشابي منزلته الحقيقية ... وكيف دار الأمر فاننا نعتبر ان الشابي هو غير جبران وغير ده فينيه او لا مرتين بل هو الشابي بتجربته الشعرية الفذة ولعل هذا ما قصده الشاذلي بو يحيى حين قال : .. لقد عرف الشابي شعر جبران وشعر المهجر كله، واولع به — كما اولع به جيله — ، ولا شكر انه اعجب به ، ولعله اراد (الحذو) حذوه ونسج مثله ، لكن عبقرية الشابي وقوة شخصيته في شعره سالطتان لا تتركان المجال للباحث أن يقف عند التأثير الجبراني والا يعدوه — كمجرد مرحلة — وهي مجرد مرحلة — الى ميدانه الذاتي حيث الشابي هو الشابي .. لا جبران ولا لا مرتين »(١٣) .

---

(١٢) الدكتور محمد غنيمي هلال : الرمانتيكية الطبعة السادسة ١٩٨١ دار العودة بيروت . ص ٨٨ .

(١٣) الشاذلي بويحي . الفكر ديسمبر ١٩٥٩ ص ٥٠ .

الأطروحة الثالثة : اقامت صلة وثيقة بين تشاؤم الشاعر ونزعة الكآبة الواضحة في شعره . فقد حاول محمد الحليوى أن يضع اطارا لدراسة تشاؤم الشابي فلاحظ ان الشاعر مر بثلاثة أطوار : طور التشاؤم القاتم . وكان الشابي في هذا الطور ينحو منحى جبران وينكب على مطالعة لزوميات المعري ولم يكن لتشاؤم هذه المرحلة سبب معروف غير هذا . أما تشاؤم الطور الثاني فكان مصحوبا بالتعليل وكان قائما على الحيرة والقلق: ما نحن ؟ ما الحياة ؟ ما الموت ؟ أما الطور الثالث من اطوار تشاؤمه فتبدو فيه شوء من غيوم الكآبة واشرقت في ظلمات حياته ومضات من الأمل..(14)

تبدو ميزة هذه الأطروحة في النظرة التطورية لدراسة الظاهرة الواحدة وتبين وحدات متميزة مرت بها ، الا ان حديث الحليوى علم يفتقد الرجوع الى المدونة الشعرية عام ١٩٣٢ لما فيها من المناظر الجميلة ، ثم لأثر شعر لامرتين في عقله الباطن(15) ...

ونحن لا نوافق على مشروع التقسيم الذي اقترحه الحليوى لأنه يعتمد منهجا هشا يقوم على صداقته للشابي ورسائل الشاعر الى جانب مذكراته لتفسير تلون الغرض في ديوان اغاني الحياة .

ان عرضنا لهذه الأطروحات الثلاث لا ينفي كذلك ظهور بعض الآراء المتفرقة والتي آثرنا عدم عرضها لأنها ظهرت في شكل أحكام عامة تفتقد الى البينة(16) .

فما هو المنهج الذي نقترحه لدراسة هذا الغرض المخصوص في الديوان ؟

ان دراسة الكآبة في ديوان الشابي تتطلب منا أساسا :

١ ــ الرجوع الى المدونة الشعرية لتقصي معاني الكآبة .

٢ ــ ضبط النسيج العام الذي ينزل فيه حديث الكآبة .

٣ ــ تبين منزلة هذه الظاهرة في الحال الشعرية خصوصا والتجربة الشعرية عموما .

---

(14) محمد الحليوى : مع الشابي ص ٧٩ ...

(15) نفس المرجع ص ٩٤ .

(16) من ذلك مثلا موقف محسن بن حميدة في استفتاء الفكر اكتوبر ١٩٥٦ ص ١٣٢ يقول : ليس من التطرف أو التكلف أو الاجحاف أن أقول ان ما يبدو في شعر الشابي من حزن أو أسى ويأس أو خيبة ان هي الا مظاهر من مظاهر الحياة نفسها في سيرها نحو الكمال وصراعها لسبيل الوجود سحره ونوره .

تمسح الكآبة مساحة هامة من ديوان الشابي ونجد لها صـــدى فى ما يقارب الخمسين قصيدة وقطعة . فقد اعتمدنا اذن مدونة ضخمة تضم ما يناهز نصف الديوان . تحدث الشابي عن كآبته وقابلها بكآبة الآخرين، ولعل تبين التميز يبرز اهم المعطيات .. فكآبة الشابي ــ كما حــددها فى الديوان ــ فكرة مجهولة :

كـــآبتي فكـــــرة مفـــــردة
مجهولة من مسامع الزمن(١٧)

وكآبته لوعة :

امـــا كآبتي فلـــوعة ســــكنت
روحى، وتبقى بها الى الأبد(١٨)

وكآبته وحـــدة :

كئيـــب ، وحيـــد بآلامــــه   وأحلامه ، شدوه الانتحاب(١٩)

وهى كذلك غربة :

يا صميم الحياة ! كم انا فى الدنيا غريب ! اشقى بغربة نفسي(٢٠)

اما كآبة الآخرين فشطة :

كآبة الناس شـــطة ، ومتى
مرت ليال خبت مع الأمد(٢١)

والتفات الى الماضى :

والشقي الشقي فى الأرض قلب   يومه ميت ، وماضيه حي(٢٢)

ففى حين تبدو كآبة الآخرين مؤطرة فى اطار زمانى محدد حيث تولد شقاء وأسى مؤقتا سرعان ما يتم تجاوزه الى حال اخرى من الاقبال على الدنيا السخينة تكون كآبة الشاعر حالة دائمة ممتدة فى الزمان اذ سكنت

---

(١٧) قصيدة الكآبة المجهولة . اوت ١٩٢٦ .
(١٨) نفس المرجع .
(١٩) قصيدة السآمة . مارس ١٩٢٧ .
(٢٠) قصيدة الاشواق التائهة . ديسمبر ١٩٢٥ .
(٢١) قصيدة الكآبة المجهولة . اوت ١٩٢٦ .
(٢٢) قصيدة الى الشعب . اكتوبر ١٩٣٣ .

الروح ، فهي بذلك خالفت نظائرها وحازت متميزة بطـابعها المخصـوص المتصل بالشاعر فقد استحالت الى عنصر فصل بين الشـاعر والآخرين الذين تولد عندهم الكآبة الشقاء والأسى والضيق وصارت تفرز فى الشاعر شعورا عميقا بأن طبيعة الحياة تفرض دوام الكآبة يقول :

غنني صـوت الظـلام المكتئب
اغنى أعوام(٢٣)

او قوله كذلك :

أنت تدرى أن الحيـاة قطـو	بـوخطوب،فما حياة القطوب؟(..)
كن كمـا شاءت السماء كئيبا	أى شىء يسر نفسى الأريب ؟ (..)
ليس فى الـدهر طـائر يتغنى	فى ضفاف الحياة غير كئيب(٢٤)

ان المقارنة بين كآبة الشاعر كما تحدث عنها فى شعره وكآبة الآخرين استحالت الى مفارقة وهذه المفارقة تؤكد ان كآبة الشابى لها مدلول جديد متميز عن المدلول المتداول . فما هى ركائز هذا الشعور المتميز ؟

لا يمكن فهم طبيعة هذا الشعور الا بربطه بظاهرة الحزن لأنها أصل الوجود البشرى :

...فما الحزن الاغذاء الحياة(٢٥)

ترجو السعادة يا قلبى ولو وجدت فى الكون لم يشتغل حزن ولاألم(٢٦)

فالحزن مهجة الكون وتبدو ملامحه على الدهر والحياة والقلب الا أن انعكاسه على النفس والقلب ولد الشعور بالكآبة . فالحزن معطى أرضى وجودى أما انعكاسه على النفس فيفرز فكرا مجهولا وشعورا غريبـا ودفما وعزما . وحديث الشاعر عن الحـزن فى الديوان كثـيرا ما اقترن بقرائن البكاء والشدو والشقاء ومثل بذلك الأرضية التى يتم الانتقال منها الى وطن الكآبة . فقد تميز المجال اللغوى الذى ظهر فيه استعمال لفظ

(٢٣) قصيدة : اغنية الاحزان . ابريل ١٩٢٦ .
(٢٤) قصيدة : ليها الليل . جوان ١٩٢٧ .
(٢٥) قصيدة : الى الموت . اوت ١٩٢٨ .
(٢٦) قصية : السعادة . جانفى ١٩٣٣ .

الكآبة بوضعه فى مدار كونى رحب لا يثير الألم والبكاء بقدر ما يبعث على التأمل فى مجال النفس احيانا :

مهما تضاحكت الحياة فاننى ابدا كئيب
اصغى لأوجاع الكآبة ، والكآبة لاتجيب
فى مهجتى تتلوه البلوى،ويصطلح النحيب
ويضج جبار الاسى،وتجيش امواج الكرب(٢٧)

الى جانب التأمل فى مقومات الكون احيانا اخرى :

هكذا يلجم المنون فؤادى   وتهب الحقائق الخالدات(٢٨)

ان الكآبة بالمفهوم الذى ضبطه الشاعر لا تثير فينا الشفقة والرحمة ولكنها مقابل ذلك تسمو بالقارىء وتؤكد له أن الشابى وجد معينا خصبا ينهل منه لفهم سر الوجود والنطق به،وصارت بذلك معطى ضروريا للتفاعل مع الكون . وما الشعر عنده فى نهاية الأمر سوى نم الشعور وصرخة الروح الكئيب .

ولعل هذا الشعور الحاد بالمأساة الكونية نجم عن شعوره أنه فى مذهب الحياة نبيّ .

واليوم احيا مرهق الاعصاب ، مشبوب الشعور
متأجج الاحساس ، احفل بالعظيم وبالحقير
تمشى على قلبى الحياة ، ويزحف الكون الكبير
هذا مصيرى، يابنى الدنيا فما اشقى المصير!(٢٩)

ان رهافة حس الشاعر جعلته يشعر بأنه يحمل وزر الحياة على قلب — الأسد الصغير — فتلبس به شعور غريب لازمه كامل مسيرته الشعرية وولد فيه معاشرة الكآبة للنطق بسر الكون الأبدى فى رسالة مقدسة هى رسالة الشعر السامى نحو الحقيقة والكاشف عنها :

يا شعر انت نم الشعور وصرخة الروح الكئيب (...)
يا شعر أنت دم ، تفجر من كلوم الكائنات(٣٠)

---

(٢٧) قصيدة : نشيد الاسى . اكتوبر ١٩٢٨ .
(٢٨) قصيدة : دموع الالم . جانفى ١٩٢٨ .
(٢٩) قصيدة : الجنة الضائعة . جانفى ١٩٣٣ .
(٣٠) قصيدة : يا شعر . جانفى ١٩٢٧ .

وإذا كانت الكآبة عند الآخرين ضيقا وشعوراً بالاختناق يسعون الى تجاوزه وتخطيه الى حال من الشرور الزائف ـ حسب الشاعر ـ فانها اتخذت معنى جديدا في استعمالات الشابي المختلطة حيث تصبح تبعا لمقتضى عرضه انفتاحا على الكون ومعانقة له وتفاعلا مع سر الوجود الرحب الخطير.. فتكون الكآبة معراجا نحو التسامي ووسيلة الشابي الى الذوبان في الكون على شواطئ الأزل أو في ضفاف الحياة . واذا اتخذت الظاهرة هذا البعد الفذ في شعر الشابي فان ذلك يعود أصلا الى شخصية الشابي وفلسفته الخاصة في الوجود التي قد تكون تأثرت في نسيجها العام ببعض تجارب الآخرين ـ وهو أمر طبيعي وضروري يواكبه كل وجود بشري ـ الا انها تبقى متعلقة بالشابي الانسان أكثر من تعلقها بالشابي الشاعر المتفاعل مع نصوص الشعراء الآخرين الغالبة .

صور الشابي في اشعاره بشكل تصريحي في كثير من الأحيان العوامل التي ضاق بها الشابي الانسان فأخرجته الى هذا المدار الكوني الرحب . ويمكن ان نتبين ثلاث عوامل رئيسية تحدد معالم هذه الفكرة المجهولة التي استبدت بالشابي .

العامل الأول : عامل ظرفي يعود الى شعور حاد بعسر التأقلم مع المحيط الذي يعيش داخله الشابي ويشترك فيه مع الآخرين فقد كان يضيق ذرعا بحياة المدينة وفرضت عليه ظروفه الاقامة بها فضاق بها ونفر منها :

ماذا أود من المدينة وهي مرتاد   لكل دعـــارة وفجـــور ؟(٣١)

والاقامة بالمدينة فرضت عليه التواصل مع الآخرين فنقم على شعبه لانه لا شوق له ولا عزم :

أنت قلب ، لا شوق فيه ولا عزم   وهذا داء الحياة الدوي(٣٢)

وصار يعيش في تلك الحياة :

والشقي الشقي من كان مثلي   في حساسيتي ورقة نفسي(٣٣)

في حين بقي شعبه يعيش في افق الماضي :

أنت دنيا يظلهـــا افق الماضي   دليـــل الكـــآبة الأبدي
مات فيها الزمان والكون الا   امسها الغابر القديم القصي(٣٤)

---

(٣١) قصيدة : مناجاة عصفور . جويلية ١٩٢٨ .
(٣٢) قصيدة : الى الشعب . أكتوبر ١٩٣٢ .
(٣٣) قصيدة : النبي المجهول . جوان ١٩٣٠ .
(٣٤) قصيدة : الى الشعب . أكتوبر ١٩٣٢ .

وولدت هذه القطيعة بين الشابي وبيئته شعورا بالضياع فليس من باب الصدفة ان يعنون عددا من قصائده : حوت تائه . قبضة من ضباب. اغاني التائه . الى قلبي التائه . الاشواق التائهة . شكوى ضائعة ...

العامل الثاني : ما كان للشابي ان يشعر بعمق المأساة لولا فرط حساسيته التي تميز بها وتفطن اليها وعبر عنها :

والشقي الشقي من كان مثلي   في حساسيتي ورقة نفسي(٣٥)

ورهافة الاحساس جعلت الشاعر يحول الغربة ذات الطابع الاجتماعي الى غربة روحية فعاش شقيا مشردا عن وطنه السماوي :

في غربة روحية ملعونة   اشواقها تقضي، عطاشا، هيما

ياغربة الروح المفكر ! انه   في الناس يحيا،سائما،مسئوما(٣٦)

العامل الثالث : الموقف من الوجود تولد نتيجة الغربة الروحية التي مكنت الشابي من تقطيع حبائل الامال فانتبه الى سخافة الدنيا وبعدها عن الطهارة فتاقت نفسه الى سحر الكون للذوبان فيه :

فانا السعيد بأنني متحول   عن عالم الآثام والبغضاء

لأذوب في فجر الجمال السرمدي   وأرتوي من منهل الأضواء(٣٧)

وسينسى الشابي في فجر الجمال السرمدي دنيا الناس وينتشي على شواطيء الأزل :

ونسيت دنيا الناس فهي سخافة
سكرى من الاوهام والآثام
فوجدت سحر الكون اسمى عنصرا
واجل من حزني ومن آلامي
فاعبت مسحور المشاعر ، حالما
نشوان بالقلب الكئيب الدامي(٣٨)

---

(٣٥) قصيدة : النبي المجهول . جوان ١٩٣٠ .
(٣٦) قصيدة : حوت تائه . اوت ١٩٢٨ .
(٣٧) قصيدة : نشيد الجبار . ديسمبر ١٩٣٣ .
(٣٨) قصيدة : القلب . جويلية ١٩٣٤ .

فقد تخطى الشاعر ريح الحياة وطيبها لانه اشتم فيها رائحة الاثم والبغضاء فانتفضت نفسه الى التسامي نحو عالم الطهارة المفقودة وساعده على ولوج هذا الفضاء الرحب قلب كئيب سكنته فكرة مجهولة حارت عندى معلومة هي تطليق الدنيا العابثة فقد مات عهد النواح ونجحت فكرة الفنان

هــــذه عيشـــــة تقــــدمها نفسى

وادعــــو لبعــــــدها وانــــادى(٣٩)

تولدت من هذه العوامل الثلاثة فلسفة واضــحة المعلم وفهم لمنزلة الشاعر في الوجود فعاش الشابي تجربة فذة طبعت اشعاره بلون متميز وصرنا نلمس في شعره عالما يعيش داخله الشابي وينتشي بالاقامة في هيكله بعد ان احرم على مشارف الطبيعة في مدخل الغاب :

اني انا الروح الذي ســيظل في الدنيــــا غريب

ويعيش مضطلعـــا باحـــزان الشبيبة والمشيب(٤٠)

واذا اتخذت الكآبة بعدا مخصوصا في شعر الشابي وكانت مركزا اساسيا تجمعت حوله آراء الشاعر ومواقفــه فانه من الطبيعي ان تميز مصطلحات اخرى في الديوان بمعاني جديدة اذ هي في علاقة عضوية مع الكآبة المركز . فكيف اثرت هذه الظاهرة في الحقل الدلالي لبعض المفاهيم التابعة لقصة الكآبة حسب عرضها في الديوان ؟

اتخذ الشابي الكآبة سبيلا بكرا للخروج من الهيكل المتهدم المهجــور ودخول وطنه السماوي الذي شرد منه ، فكون لذاته عالما خاصــا يقيم داخله ، وهنا اتخذت بعض الالفاظ بعدا متميزا في المستوى الدلالي ...

فلم يعد الطفولة مثلا حقبة زمنية معلومة يتجاوزها المرء لبلوغ الرشد بل حارت عنده جنة توفرت فيها عنــاصر الطهر والبراءة ، فتاقت نفســه اليها من جديد وتغنى بها :

ان الطفـــولة حقبـــة شـــعرية بشـــعورها

ودموعها وسرورها وطموحهـــا وغـــرورها

(٣٩) قصيدة : احلام شاعر . ابريل ١٩٣١ .

(٤٠) قصيدة : نشيد الاسى . اكتوبر ١٩٢٨ .

لم تمش فى دنيا الكآبة والتعاسة والعــذاب
نترى على أضـواتها ما فى الحقيقة من كذاب(٤١)

فهى عنده مرحلة قريبة من مهجة الكون ، وما التغنى بها الا وجه من وجوه التغنى بالاقتراب من الوطن السماوى ، فهى مرحلة تقرب الانسان من تجربة ما قبل الولادة لينتشى بالذوبان فى الكون :

فانــا الســـعيد بأننى متحــول
عن عــالم الآثــام والبغضـــاء
لأذوب فى فجر الجمــال السرمـدى
وأرتوى من منهــل الأضـــواء(٤٢)

لقد صارت السعادة تتمثل فى هذا الشوق الطبيعى لتطهير المشاعر فى نار الجمال فيتجاوز عوارض الحزن المولد للكآبة :

فوجيت سـحر الكـون أســمى عنصرا
وأجــل من حــزنى ومن آلامى(٤٣)

اما الموت فلم يعد يخشى باعتباره نهاية بل صار يعد وسيلة الخلاص من هذه الأرض الدائمة الاثم ، فتاقت نفسه الى تجربة ما بعد الموت — أو على الأصح ما قبل الحياة — اى الى عالم الطهر ومعانقة سحر الكون :

فاصــبر على ســخط الزمان ، وما تصرفه الشـؤون
فلسوف يقتــذ المنــون ، ويفـرح الروح الحـزين(٤٤)

واعتمد الشاعر على الخيال ليتجاوز عتبة الحياة الدنيا فينكشف له بعض أسرار الوجود وهنا تلون السند المرجعى عند الشابى بلون متميز فكان الانصات الى اصوات الطيور ومناجاة الطبيعة والاحرام على مشـارف الغاب والتطهر فى نار الجمال والتعليق على تخـوم الدنيـا . وصبغ ذلك شعر الشابى بظاهرة انزياح واضحة سـاهمت فى تأكيـد فذاذة الرؤية الشعرية عنده .

---

(٤١) قصيدة : الطفولة . جانفى ١٩٢٨ .
(٤٢) قصيدة : نشيد الجبار . ديسمبر ١٩٣٣ .
(٤٣) قصيدة : الغاب . جويلية ١٩٣٤ .
(٤٤) قصيدة : الذكرى . نوفمبر ١٩٢٧ .

ولم يعد الحلم كذلك هلجسا او عملية لا واعية لا يتحكم فيها الشاعر وتفرض نفسها عليه بل تحول الى حلم فى اليقظة او يقظة فى الحلم تلمل الشاعر عبره ذاته من الداخل نتنتشي بما اختار من عيشة بعيدا عن دولة الانصاب والالقاب . وبعد أن كان الحلم ينعكس على الذات فيساعد على سبر أغوارها صار عند الشابي وسيلة انفتاح على الكون لمعانقة الفجر والارتواء من الكون واعتمد تصوير عالم الاحلام على اخيلة جديدة استلهمها الشاعر من حساسيته ومن اثر مطالعاته القديمة والحديثة الشرقية والغربية وانصهر كل ذلك في نفس الشاعر فتلون شعره برؤية مخصخصة تتغنى بمجد الحياة والشوق الى الذوبان فى الكون .

ولعبت المرأة دورا هاما فى هذا الاطار المخصوص باعتبارها رمزا للطهارة والجمال والسحر فاتخذها الشابي وسيلة معراج الى هذا العالم اين عانق الفجر احلامه ولثم الضياء جفونه :

انت تحيين فى فؤادي ما قد
مات فى امسي السعيد الفقيد (...)
وتبثين رقة الاشواق ، والاحلام
والشدو والهوى فى نشيدي
بعد أن عانقت كآبة ايامي
فؤادي ، والجمت تغريدي
فتفشى فى مشاعري مرح الدنيا
وشدى من عزمي المجهود(٤٥)

ان الشعور بالكآبة ضرورة تجعل الشاعر ينفتح على عالم البهجة والشعور بالانتشاء عندما يطل الصباح الجديد .

وسكن العزم وطن الكآبة فالبسه ثوبا جديدا بعيدا عن البكاء والنحيب وحلق الشاعر يشدو كطائر الجبل بعد أن كانت تمشي على قلبه الحياة :

فنسيت الشقاء والدمع واليأ
س وغابت بمهجتي الحركات
وتغنى فى سكينتي طائر الحز
ن واغفت بصدره التنهدات
هكذا يلتهم الحنون فؤادي
وتهب الحقائق الخالدات(٤٦)

---

(٤٥) قصيدة : صلوات فى هيكل الحب . اكتوبر ١٩٣١ .

(٤٦) قصيدة : دموع الالم . جانفي ١٩٢٨ .

هكذا تمكن الشابي بفضل هذا الشعور الحساد بكآبته من اكتشاف ابعاد ذاته فانشأ صورا شعرية تترجم عن ذاته فى أعمق أعماقها وكشف من وجوه حساسيتها وعزمها وهذا الاكتشاف مكن الشاعر من أن ينشىء لنفسه عالما ، بل مكنه من أن يخلق ذاته فى عالم ، واهم مميزات هذه الذات التخطى والسعى الى معانقة الكون ولمس الجذور الأولى فى عالم رحب خطير :

هذا مصيرى يا بنى الدنيـا فما أشقى المصير ![47]

الكآبة والهال الشعرية :

نجد ضمن رسائل الشابي وثيقة هامة اكد فيها الشاعر قصة ميلاد قصيدة « نشيد الجبار » يقول[48] : « ..... ولكننى على كل حال قد ربحت من تلك الأزمة النفسية التى مرت بى قصيدا هو « نشيد الجبار »

فانى فى ليلة من ليالى هاته الأزمة النفسية المرهقة .. نمت معذب النفس مهموم القلب ثم استيقظت نحو الساعة الواحدة بعد منتصف الليل فلجت بى الآلام وضربت بى فى كل سبيل حتى لقد كاد رأسى ينفجر واحسست انى لابد مشرف على الجنون لودام بى ذلك الحال الى الصباح. وتطورت نفسى فى غمرة الألم فبعد ان كانت معذبة باكية فى ظلمة احزانها تكاد تجن من الأسى انقلبت ثائرة هائجة واثقة من نفسها ساخرة بالقدر والداء والأعداء وكل آلام الحياة وتحت تأثير هاته الحالة النفسية نظمت « نشيد الجبار » فذابت آلام نفسى وشعرت بالحرية والانطلاق كأنما القيت عن منكبى عبئا ثقيلا يهد القوى » .

يؤكد هذا النص أن الشعور بالكآبة والعذاب والأسى كان يلهم الشاعر قصائده ، حيث لا تكون الكآبة مولدة للضيق والتبرم بل مصدرا من مصادر الالهام ومعراجا الى الحرية والانعتاق .. اى الى الترنم بالشعر .. ولم يكن الشاعر فى نظرى صاحب نزعة ما زوخية يتلذذ الالم ولكنه كان — كما يبدو من هذه الوثيقة — يروض النفس فتخرج الى الاكتئاب الحافز الى

---

(47) قصيدة : الجنة الضائعة . جانفى 1933 .

(48) من نص رسالة من الشاعر الى صديقه محمد الحليوى بتاريخ 19/12/1933 .

التأمل والصلاة على مشارف الكون فيلهم الشعر الهاما وكان بذلك قول الشعر ضرورة من ضرورات الحياة عنده دريته على أن يكون :

شعري نفاثة صدري ان جاش فيه شعوري
لولاه ما انجاب عني غيم الحياة الخطير(٤٩)

ولعب الشعور بالكآبة دورا هاما في التجربة الشعرية عموما فهو معطى وجداني متصل بالروح والقلب لكنه تحول — الى جانب ذلك — عند الشابي الى معطى عقلاني ، وصارت الكآبة مهجة الكون وسره ، تساهم هذا المفهوم في تقريب الشقة في شعر الشابي بين المقومات الوجدانية والمقومات العقلانية ، فذابت هذه في تلك لتنصهر في اطار شعرى فني فذ :

وعاد للصمت .. يصغي في كآبته
— كالفيلسوف — الى الدنيا ويفتكر(٥٠)

الخاتمة :

اننا لا ندعي ان الشعور بالكآبة شعورا حادا وحده يقف وراء اشعار الشابي ، ولكن نريد ان نؤكد من وراء هذا العمل الدور الكبير الذى ادته هذه الظاهرة في مشاعر الشابي وفكره فصبغ شعره بسمة مميزة هي سمة الفنان :

بل هو الفن واكتئابه والفنان جم أحزانه وهمومه(٥١)

أن هذا الشعور الخاص وحده كفيل بالحاق الشابي بقصة الحداثة فقد فهم أن الشعر معاناة ذاتية واصغاء لصوت الفنان المنسجم مع صوت الكون وهو ما لم يكن يجد له صدى في بيئته الفكرية والفنية .

ونحن لا نريد كذلك بهذا العمل ان ندعي أن مقومات هذه الرؤية قد انطلقت في نفس الشابي من العدم وصارت بذلك تميزه عن غيره ، فدون

---

(٤٩) قصيدة : شعري . جوان ١٩٢٥ .
(٥٠) قصيدة : شكوى ضائعة . اوت ١٩٢٤ .
(٥١) قصيدة : السحرة . جويلية ١٩٢٢ .

شكر تكونت له هذه الرؤية من الوجود والوجود عبر تجربته الخاصة فى الحياة ونتيجة تاثره ببعض مطالعاته الشعرية من المعرى الى جبران الى لامرتين . ولكن على ذلك لا يمكن القول ان تجربته فى ديوانه صورة من تجربة غيره ، فقد صبغ الشابى مختلف العناصر المؤثرة فى تكوين شخصيته ليطوعها الى ابراز شخصيته الفنية فكان الانزياح والتفرد .

لقد تمكن الشابى فى نظرنا نتيجة هذه التجربة الفذة من ترويض الكآبة فخرجت على يده من مدار الالم والشقاء الى مدار السعادة والانتشاء ، ووجد فيها وطنه المفقود الذى صار يألفه وتحول الى جنته لضائعة متحديا تضاحك الدنيا فكآبته كشفت له ريحاب الكون وسره المبطن بسحره :

مهما تضاحكت الدنيــا فانى ابدا كئيب ...(٥٢)

---

(٥٢) قصيدة : الساحرة . جويلية ١٩٣٢ .

الشطار

محمد شكري ــ المغرب

سيرة ذاتية ــ روائية

(من عام ١٩٥٦ الى)

(فصل من رواية)

(الجزء الثاني « من الخبز الحافي »)

ـ ١ ـ

زهرة بدون رائحة

قدام الحافلة ، التي نزلت منها ، اقترب مني طفـــل متسخ ، حافي القدمين ، في حوالي العاشرة من عمره .

ــ الفندق ، اتريد فندقا ؟

ــ سوق الكبيبات ، اين سوق الكبيبات ؟

ــ اتبعني .

تصينا مدخل الكبيات . ينظر الي والى حقيبتي البالية . اراد حملها. اعطيته خمسة سنتيمات اسبانية . .

تشاكرنا وانصرف .

السوق عامر ببائعي المواد الغذائيـــة والثياب المستعملة والجديدة في الدكاكين وعلى ارض ساحة السوق . هناك الجالسون والمتجولون . الشمس تغرب . أصوات الاذاعات العربية تسمع في الدكاكين . تمشيت في السوق بضع دقائق . سألت بائع ثياب بالية عن مقهى السي عبد الله .

اشار اليه بحركة سريعة ولا مبالية ومضى ينادى فى المزاد العلني باثمان الملابس التى يحمل بعضها على كتفه وأخرى فى يديه . يسار مدخل المقهى حاجز خشبى معروضة عليه مأكولات : سمك وفلفل مقليان ، بيض مسلوق وركام خبز أسود . الذباب ينط على الكل . قرب الوجاق طاولة كبيرة ، يجلس حولها اشخاص يلعبون الورق ، آخرون حول طاولات أصغر ، أكثريتهم يدخنون الكيف . البؤس باد على سحناتهم وثيابهم . انتبه بعضهم الى . جلست ، فى ركن ، الى طاولة صغيرة ، قذرة . طلبت من الوجاقى شايا اخضر بالنعنع . تذكرت انه السى عبد الله . كهل جالس قربى يبيع الكيف . ذكرنى بعفيونة فى قهوة السى موح . اشتريت منه لفة . عمر لى « شقفا »(1) من « مطوية »(2) كلما طلبت منه « السبسى »(3) يمده لى عمرا بكيفه ثم ارده له عامرا بكيفى . يدخنه أو يعطيه لأحد الجالسين قربه .(4) جالنى بالشاى . سألته عن مولودى صديق حسن الزيلاشى .

— لم يجىء الى هنا طوال ثلاثة أيام .

فى الليل غلبنى الكيف والجوع والغربة . شربت من كؤوس شاى بعضهم وشربوا من كأسى . أحسست بالألفة بينهم . حدثتهم عن تطوان وطنجة ووهران ، وحدثونى عن المراكش . قال أحدهم :

— طنجة ، من لا يزورها يبكيها ، ومن يغادرها تبكيه .

— انها قحبة كبيرة وعريقة تهزم كل من يعشقها .

تكاسلت فى الخروج لأنتش مما أكله . صورة الذباب ، الذى رأيته منذ دخلت واختفى الآن ، تغثينى كلما فكرت فى أن أطلب شيئا منها . هذا لا يحدث لى فى الغالب . ربما هو التخدير الذى أشعر به جعلنى الآن

---

(1) الشقف يشبه كشتبان الخياط فى حجمه وشكله تقريبا مقوسا ذا فوهتين ، أو قمع القشرة الملتصقة حول أسفل ثمرة شجرة السنديان ويصنع من الفخار ، وفى حالة نادرة من الالومنيوم .

(2) المطوى هو محفظة صغيرة مستطيلة أو مربعة مصنوعة من جلد الماعز أو غيره ، تطف مرتين أو ثلاثا وينتهى طرفها الذى تلف به بخيط لشدها . وهناك أيضا « النبولة » التطهيدية وهى مثانة الكبش أو العجل ، وكلتاهما تستعمل لحفظ مسحوق الكيف .

(3) السبسى هو قضيب الكيف ، يصنع عادة من الخشب ، لكن هناك من الموسرين من يصنعه من الفضة أو الذهب وهذا نادر .

(4) هذه عادة معروفة بين مدخنى الكيف فى المقاهى الشعبية ، وهم أيضا يتبادلون الرشفات من كؤوس بعضهم البعض دليل الألفة والتصادق .

اقرف من هذا الطعام العاري . اتعبني المقهى والوجوه التي فقدت حيويتها. النعاس يغلبني اغمض عيني وافتحهما بتراخ . يبدو لي شاحبا كل ما اراه. ذهب اكثر من كان في المقهى . المقاعد والطاولات فقدت وجودها . القيت نظـــرة على الحجرات الثلاث المقفلة . الحجرة التي قبالتي دخـــل وخرج منها اشخاص يلبسون منذ ان دخلت المقهى . الاخريان ظلتا مقفلتين . بان لي ان « الحصير » هو كل فراش تلك التي فتح بابها . فكرت في ان اسأل السي عبدالله عن ثمن النوم في احدى هذه الحجرات الجماعية. لكن لا، اذ يجب أن اوفر . لا اعرف ما ينتظرني في هذه المدينة . قد تكون قحبـــة اخرى . ربت على كتفي صاحب المقهى وانا غافٍ :

— سنقفل .

ثلاثة اشخاص يدخنون الكيف حول طاولة اللعب . رجــوت السي عبد الله ان يترك لي عنده حقيبتي حتى الغد . طلب مني ان اكشف له عما فيها : صورتان شخصيتان كبيرتان مؤطرتان ، سروال وقميصـــان وزوج جوارب .

همت في طرقات المدينة . لا اثر للحراس من رجال الامن او حراس متاجر الاحياء والسيارات كما هو في طنجة . انه منتصف الليل او اكثر . تائها امشي دون خوف . طقس معتدل وليلة قمراء . وصلت منتزها يطـــل على البحر . اضواء صغيرة تلمع في البحر . فكرت في الصيد ليلا في طنجة : « رأس المنار » ، « ملاباطا » ، « مغاور هرقل » ، « سيدي قنقوش » ، « المريسة » و « مرقالة » . المكان خال . انا هنا . هذا كل شيء . القمر ينحجب ثم يبزغ . قطفت زهرة بيضاء من حديقة المنتزه . شممتها . لم يستيقظ في « اي » احساس . زهور جميلة . شيء لا يفوح منه شيء . جمال سلبي . ربما هذا ما يبقيها مزهرة هنـــا حتى تذبل او تقطف عبثـــا وتداس . لا شيء عندي اخشى ضياعه في هذه الليلة . انني مثـــل هـــذه الزهرة التي امسكها الآن بين اصابعي . سانام هنا او في اي مكان في هذه المدينة . هواء البحر يخفف نعاسي .

عدت الى الكبيبات . افترشت تحت سقيفه احد اقواس الساحة . وضـــعت رأسي مشـــبكا ذراعي حـــول رأسي وركبتي . طيلـــة يقظتي لا عابر اسمع خطواته في الساحة . لا خاطرة استطيع استعادتها . حتى اجمل الانغام ، التي احبها ، تخطر ، ثم تنفلت . ذهني خاو كما لو انه مغسول : كأني لم اختزن اية ذكرى ممتعة . صداع خفيف في رأسي وطنين . يخيل الي اني اسمع نبضات قلبي . ربما بسبب الكيف وفـــراغ معـــدتي .

استيقظت باكرا . امتلاء مثانتى يؤلمنى وشيئى منتصب بالامتلاء البولى . حركة الناس تدب فى الساحة . اشتريت من ساحة اسبانيا بسيطة من التشروس (عجين مقلى يصنعه الاسبانيون . (CHURRUS) . فى مرحاض المقهى تصاعد بولى الى فوق مثل نافورة حتى تبللت . تناولت قهوة بالحليب فى مقهى اسبانى يرتاده المسافرون . مقهى السى عبد الله لم يفتح بعد .

ركبت الحافلة الذاهبة الى الحى الجديد بحثا عن مدرسة المعتمد بن عباد . حى كليطو . هكذا سمعت الناس يسمونه فيما بعد . حى « ملىء » بنبات الصبار والغبار والأزبال والأراضى البور . مساكنه أكواخ من قصدير وطوب وأهله بدويون . سحناتهم كالحة مثل اسمالهم . أطفالهم يتغوطون ويبولون على مقربة من اكواخهم . أجابنى حارس المدرسة الذى سألته عن مقابلة المدير :

— لماذا تريد مقابلته ؟

— أحمل اليه رسالة .

— هاتها .

— انا مرسل لتسليمها له فى يده .

نظر الى كمن أهين فيما تعوده ثم مضى ليستشير المدير أو يصعد كاذبا على . عاد وادخلنى عند المدير . سلمت للمدير رسالة التوصية . ظرفها كان قد اتدعك فى جيبى . طلب منى أن أجلس وراح يقرأها .يبتسم. ماذا يبسمه ؟ أيكون حسن قد خدعنى وسخر منى ؟ وضع الرسالة فوق اضبارة مكتبه وسألنى :

— من اين انت ؟

— من الريف .

— وأبواك اين يسكنان ؟

— أمى تسكن فى تطوان وانا جئت الى طنجة لكى ادبر عيشى .

— وأبوك ؟

— مات . (أبى سيموت فى صيف ١٩٦٩ ، بعد ٢٣ سنة من هذا التاريخ .)

— وماذا كنت تعمل فى طنجة ؟

مدير التحقيق يبدأ .

ــ أعمل كل شيء .

ــ كيف انك تعمل كل شيء ؟

ــ احترف اى عمل اجده .

ــ هل سبق لك ان تخلفت المدرسة ؟

لهجته جوابة .

ــ ابدا .

لقد وقعت فى فخ . الدم يتدفق الى راسى بعنف . حسن لم يحدثنى من هذا التحقيق : انك ستسلم الرسالة الى المدير وسيقبلك فى مدرسته. هذا ما قاله لى . جبينى يحرق . قطرات باردة احسها تتدحرج من ابطى .

ــ آسف . لا استطيع قبولك فى هذه المدرســة . من الأحسن أن تعود الى طنجة . هناك يمكنك أن تكسب عيشك كما كنت تفعل .

ــ لكنى افضل ان أدرس . لقد كرهت ما كنت اعمله فى طنجة .

شبك يديه فوق مكتبه . تأمل رسالة التوصية ثم رفع رأسه :

ــ كم عمرك ؟

ــ عشرون .

ــ هل تعرف ما فعله حسن هنا فى العرائش منذ ايام ؟

ــ لا .

ــ لقد وجدوه يشرب الخمر فى المسجد مع صديق له ويفعلان شيئا آخر قبيحا جدا . (قلها يا سليل الكفار والمنافقين لقد كانا يتناكحان .) من اجل هذا طردوه من المعهد . (نعم ، يا رأس الجمل ، طردوه من رحمة الله .)

حسن غرر بى اذن . اجبته بلهجة من يدافع عن تهمة وجهت اليه :

ــ انا لست مثله . (ابتسم) . لا اعرف انه فعل هذا . ان ما فعله حرام . فى طنجة قال لى : « انا ذاهب الى تطوان ثم ساعود الى العرائش.

ــ آسف . ان القسم الذى تستحقه يدرس فيه اطفال صغار وانت لك لحية .

(نعم ، ولى لحية أخرى فى أسفل بطنى .) لمست وجهى بتلقائية . لم احلقه منذ أيام .

— سأحاول ان اتعلم جيدا فى أقرب وقت .

(ان الانبياء لم يكونوا فى حاجة الى من يعلمهم . كل شىء ينزل عليهم جاهزا . أما نحن فينبغى أن نتعلم من بعضنا البعض مثل القرود .)

قال يحدوه :

— آسف .

رن الجرس . من خلال نافذة المكتب ارى فى الساحة التلاميذ يتسابقون على المراحيض والصنابير ويتدافعون . تخيلتنى بينهم ، لكن وحيدا دون ان اشم رائحة عرقهم .

دخل شخص حاملا كتبا . طلب منه المدير ان يصحبنى معه ليمتحننى فى الحساب . ان وقت الديمومة البشرية جاء . تبعته الى حجرة درس شاغرة . اعطانى طبشورة وأملى على ارقاما . لا اعرف ان كنت قد أصبت فى كتابتها . اكيدا أخطأت عندما أملى على ارقاما ثم اخرى أضعها تحتها بالترتيب طالبا منى ان اجمعها ثم ارقاما أخرى فى نفس الوضع ان اطرحها من فوقها . لم يسبق لى ان قمت بهذه العملية الا فى ذهنى . ثم أملى على أصفارا . وما أصعب وضع الأصفار فى الوسط .

عدنا الى المكتب . لم ارتح الى هذا المعلم . ان القرود تلاطف بعضها، أما هذا فلم يفعل . شعرت أنى بذلت مجهودا كبيرا . ان احمل خمسين كيلو جراما من الثقل والسير به كيلو مترا أخف على من بذل هذا المجهود الذهنى .

وجدنا مع المدير شخصا يلبس الجلباب . سألنى بالاسبانية عن اسمى ومسقط رأسى وسنى وطنجة وما كنت اعمل فيها . أجبته فاستبشرت ملامحه :

— أين تعلمت الاسبانية ؟

— مع جيراننا الغجر فى علوان وطنجة .

لم يكن متجهما مثل معلم الحساب . فكرت انه ربما يدرس الاسبانية. قد يكون المدير طلب منه ان يمتحننى شفويا . طلب منى المدير ان ارجع غدا .

مشيت عائدا الى المدينة . سلكت طريقا غير الرئيسية المزفتة التي جئت منها . الطريق مغبرة . قدماى تغوصـــان فى ترابهـــا الرملى . على جانبيها سياجات من التين الشوكي واكواخ يخرج منها اطفال حفاة أنصاف عراة وكلاب هزيلة ودميمة ودجاج ينقب الخراء . فى نهاية الطريق بئر عارية معطلة . دنوت منها . اطللت . هاويتها مظلمة . صــمت عمقها اغرانى بالسقوط . صمت ايقظ فى نفسي كل يأس : صمتى الأبدى . التقطت حجرا كبيرا جهدت فى حمله والقيته فى الهوة . سمعت دوى سقوط الحجر الكبير فى القاع الجاف ثم صمتا وأنا مطل على الظلام ورائحة مقرفة دافئة تتصاعد من القاع . ابتعدت عن فوهة البئر الخنزة . ظل طنين السقوط فى سمعى لحظات . تخيلتني ذاك السقوط الأصم . لست حجرا . ربما سأظل أنزف فى هاوية البئر حتى اهمد والانقطــع الا اموت . لست حجــرا . استأنفت سيرى . صوت السقوط يجذبنى اليه وانا اقاومه حتى انقذتنى شـــجرة انبطحت فى ظلالها .

كان شاب قد القى بنفسه على صخور ميناء طنجة حيث مفر العيش والموت نيئا . جاءت أمه من بادية « الفحص » وذهبت الى المقبرة وقصت حادث ابنها على الحارس .

ــ لا اعرف شيئا عما تحكينه . لقد دفنا كثيرا من الأموات هذه الأيام. اذهبى الى المصلحة المسؤولة فى العمالة عن تسجيل ارقام الموتى الغرباء . أذهبى عندهم وقصى عليهم حادث موت ابنك . هناك ســيقولون لك رقم قبره .

ــ يا لهذا الزمان . لم يبق من ابنى الحبيب عبد الواحد سوى رقم .

كانت امرأة يائسة . جاءت ورفعت وجهها المكدود الى السماء وبكت ضارعة الى الله أن يغفر لابنها اثمه . ندبته حتى تعبت ثم انصرفت عائدة الى قريتها . تذكرت أن أمى هى أيضا امرأة يائســـة : تصـلى من أجلى وتضرع الى الله أن يحفظنى من كل مكروه .

قصيدة بالعامية

إلى أمل دنقل ..

عمر نجم

من اول ما بدات اتعلم
كيف الكلمة لما اكتبها
ترن ف ودنى
تتشكل ملامحها بملامح امى
بيتنا المبنى بالطوب النى
وبيوت الحاره
المخنوقة ف زقاقنا الضيق
وسط شوارع بيرق فيها الاسفلت
وعيال الحارة الزاحفين حافيين
رجليهم ناعمين
يتحدوا بيها كل بقايا ازاز العمارات
العاليه
المترشق سكاكين ف تراب الحارة
طالعين مع نور الصبحية
لابسين مرايليهم ... هلاهيلهم
لافمين كياس الدمور على كتافهم
متعبيه بدال الغله كتب
ولا زعلوا ف يوم
ولا زعلوا ف يوم
ولا حسوا بغيره
وولاد البهوات كاويين البنطلونات
شايلين الشنط الناعمة
كما حياتهم
ايه يعنى ؟
لما الشنطه تكون
مصنوعة من جلد التعلب
والا من كيس خيش مطحون
مركون جار بلاص المش

ومتعبى طين
مـــا يهمش
الشنطة جلت من فين
مادام جــواها كتب

* * *

ف الليل المعبى همـــوم
وآهات مكتـــومه بتزوم
وانـــين
تتولـــد زى جنين
القمره وتفرش أنوارها
تتلـــم الحـــاره وصغارها
يدهشـــهم نوح النـــاى
وتلف صـــوانى الشـــاى
الفاكهـــة السودة المرة
ف حلقوهم الشـــبعانه مـــرار
والمنشد وعروقه قوص
يرمى ويدوس
بالهمسة تغنى يا ربابه
بالغمزة تغنى يا ربابه
شاعر غلبان وســـطيهم
بيغنى والكـــل غـــلابه
يحكيلهـــم .. ..
عن عنـــــتر والزير
ومصـــير .. ..
أبـــو زيد
تجرى النشوة فى دماهم
والان الشـــاعر نســـاهم
مـــر شـــــقاهم
ويطـــير بيهمـــ ويحلـــق
لحـــد الفجر ما يتشرنق
وقبـــل الصـــبح ما يتخلق
يقـــوموا ... يصلوا الفجـــر

* * *

كان بينهم قاعد وسطيهم
ليلـــة امبـــارح

عيــــل طـــــارح
لحـــوه ســـــارح
يتكلم ولا شيء جنبه
غـــير ضـــله ويس
كان لســـه بيعـــلم نفســـه
ازاى بيكـــون الهمس
وازاى النفس ناسى النفس
وازاى الكلمة اللى يقولهـــا
بيهـــا شرايينـــه تحس
من يومها والعيل هـــلم
ويقـــول ف كـــلام
وكلامه ما بقاله لجـــام
ايام تجـــرى بلـيلم
دافن سره ف ضلوعه
طـــريقه شـــموعه
ســـخطه .. رفضـــه
حتى دموعـــه
ان سالو مرة على خده
قبل ما يمسحها بيـــده
يسالها الف ســـؤال وســـؤال
موال عاشقه ومتشـــوقه
ليـــه أهـــل الحارة دول فقرا ؟
واشمعنى هماللى بجوعوا ؟
واذا كان البهوات بيبيعـــوا ؟
ليه ابدا دايما ما يبيعـــوا ؟
الواد كان فيه ريحة شـــاعر
والشـــــاعر
تعـــرفه من ريحتـــه
ما هى ريحته حته من قلبه
قلبـــه يا جـــذور مفروده
ولاده شـــابه وولوده
انشـــوده حبـــلها ممـــدوده
وماليهـــا حـــد
منحـــوته ف قلب الأرض
والأرض ف يوم لم بارت
ما هزمهـــا الفجـــر ولا انهـــارت

من طينهـا تحلـب وتجيب
أصـفى حليـب
من بز الطين رضعـه نجيب
وصـلاح وامـل
او اى قلـم
ما بيعشـق غير اهله المساكين
ما بيعـرف مـرة يتزوق
ويطـاطى للسلاطين

* * *

الآن والحـين
شـايف قلبـك
يهجـر جنبـك
راجـع للأرض الطـاهرة
ويسـب المـدن القـاهرة
سـوق النحـاسين
من أعلى سـحاب
بيشـتر على كل الفقرا الأحباب
واكيد لامح بعيـون قلبك
ميت عيـل بينكم نفسه
قـاعد سـارح
بيشخبط ع الأرض بقلمه
قلبـه يا جذور مغرورة
ولاده شـابه وولودة
انشوده حبـالها ممـدودة
وما ليهـا حـد
منحوته ف قلب الأرض
والأرض ف يوم لم بارت
ما هزمها الفجـر ولا انهـارت
من طينها تحلـب وتجيب
اصـفى حليـب
من بز الطين يرضعه شـاعر
ما بيعشـق غير اهلـه المسـاكين
ما بيعـرف مرة يتزوق
ويطـاطى للسـلاطين

* * *

قصة قصيرة

رجل الزمن الصعب

احمد والى

منذ ادركته الشيخوخة تكاثرت عليه الامراض ، فبعد أن فقد البصر وضعف سمعه أقعده الشلل والجاه الى ان يبول ويقضى الحاجة وهو على الفراش الذى عليه مات .

كنا نتناوب خدمته بالأيام وأنصاف الأيام ، وأننا كنت عصر كل يوم احب أن أجلس اليه أخدمه واسمعه ، وهو فى ايامه الأخيرة لم يك يهتم بخبر فى الدنيا الا عن الذين ماتوا ، فيحكى ذكرياته معهم وذكريات الآخرين مما تناوله الحكاة والرواة ايام كانت المدينة قرية ، لها عمدة قبل ان يكون المأمور وأيام كانت لمبة واحدة من الغاز (على اول الطريق) تنير ، ثم الكلوبات فلمبات الكهرباء .

كان يتعجب من حال الدنيا وينعى طول عمره الذى أصابه السأم، وما نادى مكبر الصوت بسقوط نجم أحد الا وحسده ، وتمنى قرب يومه وساعته . فها هى ذى السنوات تمر وهو على الفراش راقد ، يأكل حيث يبول ويغوط ويحكى ويسمع ما يلقط سمعه القليل .

وحينما علا صوت مكبر المسجد القريب قال لى اسمع وخبرنى عن الذى مات . ولما عرف بكى ونهنه وراح يترحم عليه ويسألنى ان كانوا قد أتوا به من هناك ؟ وهل سيدفنونه الليلة ؟ أم سوف ينتظرون للصباح ؟

رحمة الله عليه ، كان عاقلا والناس مجانين فدلوا عليه وحبسته الحكومة فى السراى وكان والله أعقل منهم ، لكنهم الكفار دلوا عليه ، وانا اشهد له بالعقل الراجح انما الفقر يورث الكفر ، وهو لم يكن مجنونا لكن عياله كثير وجهده قليل ، وهو لم يترك صنعة الا وجربها ، الى أن اشترى صندوق التصوير وراح أمام المركز يصور الناس ، لكنهم لما فتح الدكان الجديد الذى يصور بالكهرباء تركوه ، وهو كان يحتال على الناس ويسالئهم ليتصوروا ، ينتظر الأغراب من القرى البعيدة ، لأنهم لا يعرفونه

ولا يسمعون عن جنونه الذى رمته به الناس لا يرحمون ولا يتركون مركبا تسير على حال !

وحين امسك بخناقه صاحب الصورة « فلوسى أو أبلغ الشرطة » خلص نفسه منه وبصق فى وجهه وقال له ان الصورة جميلة لكن هيئته هو قبيحة ويكفيه أن أنفه الكبير كهضبة خرج فى الصورة جميلا مسمسما فما ذنبه اذا كانت السحابة مرت فغطت وجهه لحظة التصوير ؟

كان الناس يحكون ليدللوا على جنونه لكنهم كانوا هم المجانين ، لم يعرفوا عضة الجوع وأنا نفسى كنت هناك يوم حكاية الأرز .

فبينما هو لا يجد القوت والماكينة التى تصور بالماء لم يعد لها زبائن ، احتال على الناس ونادى « الأرز بخمسة قروش » وأيامها كانت الحرب والكيلو كان يباع بعشرة ، والتم الناس من كل زقاق ودفعوا ثمن ثلاثين واربعين كيلو وهو تحجج بأن السيارة تحمله الآن من المضرب وربما تكون على اول الطريق وراح يسجل الأسماء ويحصل الأموال ، وفى اليوم التالى اعطى لمن يطلب الأربعين عشرين ... ضحك عليهم جميعا وباع لهم بسعر السوق السوداء واندهش من جنون الناس الذين يريدون له خراب البيت ويطمون بسعر ما قبل الحرب .

لم يكن مجنونا ولكنهم ظلموه فاتهموه ودلوا عليه ، فيوم جاءت السيارة من السراى كان قد خرج من بيته وليس فيه كسرة خبز وانتظر فتح الله ، فلما لم يفتح كسر الصندوق (بعد أن عرضه للبيع فلم يطلبه احد) ولعن التصوير والدنيا ، ودق على أصحاب الدكاكين يطلب سلفة فلم يعبره احد وقالوا مجنون لا يرد السلف والذاهب اليه تلف ، فعاد ومعه الشومة فاذا لم يمنحه صاحب الدكان ربع الجنيه السلف حطم فترينااته وكسر بضائعه لهذا دلوا عليه . لم يكن مجنونا ولكنه منذ الطفولة كان شديد الذكاء ، وأنا رايته مرة يخلص نفسه من يد الشرطى بأعجوبة عندما رآه يسرق فى المولد واراد ان يسلمه للمركز فصفعه على قفاه ومزق سترته وصرخ فى المولد « ياناس .. هذا الشرطى يشتم ويسب الدين لجمال عبد الناصر » والناس كانت تحب عبد الناصر بجنون أو تخاف بجنون فاجتمعوا حول الشرطى المذعور وكادوا يقتلونه وهو كالفار يرتعد ويطلب الغفران لكنه أبى وأقسم براس المرحوم ابيه الا يتركه الا فى المؤبد ، فكيف يعقل أن يتركه وقد سب الرئيس الذى يحمى الشعب ويسهر عليه ؟ وكان يصفع الشرطى ويسأله باستنكار ان كان رجلا ؟

فيرد الشرطى « أنا مره وغلطان ، لى عيال أريد أن اربيهم فلا تخربوا بيتى » ولم يتركه الا أملم المأمور ، وبعد أن قبل الشرطى رأسه وحذاءه حتى عفى عنه وقال سأسحب شـــكواى للرئاسة ، ومن بعدها لم يجـــرؤ احد على الاحتكاك به ايام الأسواق او الموالد ، فهل كان مجنونا ؟؟ رحمة الله عليك يا سيد العاقلين . »

وبكى جدى ونهنه ولعن أب الدنيا والناس التى لم يعد فيها خير ، واندهش كيف هان على اولاده ان يسلموه ويتركوه كل هـــذه الســـنين الطوال فى السراى دون ان يسألوا عنه رغم انه احتال على الفقر حتى اشتدت أعوادهم وصاروا رجالا تلبس البدلات المكوية ... لكنها الدنيا التى أعطتهم ومدت أطوالهم على سرائر بجوار نساء تنسيهم الأهل ،وبكى وترحم وسأل ان كانوا سيدفنونه الليلة أم ينتظرون للصباح ؟

دراسات فى أدب الأقاليم

واقع القصة القصيرة فى محافظة الغربية

محمود حنفى كساب

تمكنت — مؤخرا — مجموعة من شباب مدينة طنطا من الانضواء تحت علم رفع باسم فرقة طنطا المسرحية ، التى نجحت فى تقديم عرض جيد لمسرحية « **سيرة الفتى حمدان** » **من تأليف سيد موسى واخراج ابراهيم كريم** ، والتى سبق أن قدمتها فرقة الغربية المسرحية نتاج حقبة الستينات الذهبية .. وفى نفس الوقت من هذا العام ١٩٨٤ قدمت فرقة قصر ثقافة المحلة الكبرى مسرحية « **الملك هو الملك** » من تأليف **سعد الله ونوس واخراج سعد الطنبارى** .. ولقد مرت سنوات طويلة ، على مدينة طنطا ، افتقد فيها الجمهور فرقة الغربية المسرحية ، التى قدمت العديد من المسرحيات لتوفيق الحكيم وسعد الدين وهبه ، وأخرج لهـا كمال حسين وحسن عبد السلام ، وبزغ منها نجمها **محمد ابو العينين** الذى أسندت اليه بطولة مسرحية « المهاجر » لجورج شحاده ، **وثريا ابراهيم ومحمد الجدى** المخرج التليفزيونى الصاعد ،ولم يفقد الجمهور فى طنطا فرقته المسرحية فحسب بل افتقد التجمع الادبى المثير الذى كان قائما فى أواخر الستينات تحت لافتة « **نادى الثلاثاء الادبى** » وكان من رواده ومسيريه : **عريان نصيف وعزيز المصرى حسن وعلى عبيد ومحمود شحاته وسعد الدين حسن ومحمدجلال الشيحة وابراهيم سعد الدين وعلى الشباسى والسيد الجرف وصالح الصياد وعبد الحميد مطر وعبد الله ابوحسين وعشرات** غيرهم كانواعلى علاقة وطيدة بنيلق الادباء فى المحلة الكبرى : **سعيد الكفراوى، وجارالنبى الحلو ، ومحمد فريد ابو سعده ، ورمضان جميل ، ومحمد صالح والمنسى قنديل** .. وقد أغلق النادى ابوابه بعد ما داهمته ازمة — ربما كانتمفتعلة — مع السلطات مما دفع بالادباء الى الاكتفاء بالجلوس على المقاهى أو الهجرة الى القاهرة سواء بالجسد أو بالفكر ، وران على المدينة خراب ثقافى خطير .. وأصبح مسرحها العتيد ، الذى يشابه دار الاوبرا المأسوف عليها ، موئلا للفئران ، وصالة لاقامة الافراح والمؤتمرات ومكاتب للتموين

وتحصيل رسوم استهلاك الميـــاه ، وشبه نادى للمهندسين فى قاعاته الطوية يقتلون فيها الوقت بلعب النرد واحتساء المشروبات الســاخنة والبارده والتطلع من) البلكونة (على الميدان وسماع آيات الذكر الحكيم عندما تنصب السرادقات لتلقى العزاء بميدان الجمهورية !

ولا تقف مأساة الثقافة فى طنطا عنـــد حـــال المسرح والتجمعات الادبية فقط ، وانما تتعداه الى القائمين عـــلى امـــر الثقافة نفسها بين موظفى الدولة الذين حشروا فى شقتين بشارع المتحف ، حيث تتكدس اعداد البشرالموظفين والاخصـــائيين والانشـــطة ومكاتب مديـــر قصر الثقافـــة والمديرية ، ولا مكان للهواة من محبى الفن والثقافة ، مما جعل الامور تستتب عندحال قبضالاعانةالاجتماعية(المرتب) فى اول كل شهر ، وافتقد قصر الثقافة قاعته الفسيحة بفعل احتلال المجلس الشعبى المحلى لها والذى اصبح مدير قصر الثقـــافة احـــد اعضائه طبقا لقوائم الحـــزب الوطنى الديمقراطى .. ويعيش المسئولون عن الثقافة عند اعتاب حلم اقامة قصر للثقافة جديد خصصت له الثقافة الجماهيرية مليونا من الجنيهات ، ولكن الحكام الاداريون رفضوا منـــح الثقافة قطعة ارض لاقامة هذا المبنى الموعود ، مما دفـــع ببعض المثقفين الى التحسر على ايام زمان عندما كانت طنطا مركزا هـــاما للاشعاع الثقافى ومنطقة جذب هائلة للمثقفين والمفكرين المصريين ، ويتذكر المثقفون ، وخاصة الشـــباب منهم ، كيف كان محمود السعدنى وصلاح جاهين وزكريا الحجاوى وسليمان جميل يحجون الى طنطا بين الحين والحين ، وخاصـــة عندما ينتصب مولد السيد البـــدوى، ليعرضـــوا اشـــعارهم وافكـــارهم وموســـيقاهم عـــــلى الجمهور هنـــا ، ويتذكر المثقفـــون ـــ ايضـــا ـــ شادى عبد السلام المخرج العبقرى وحضوره مع فيلمه الفـــلاح الفصيح ، وصلاح أبو سيف ، وفريد المزاوى ، والتلمسانى ، وفتحى فـــرج ، والشـــيخ امين الخولى والدكتـــورة بنت الشاطىء،ويفتقد الجمهور تواضعوموضوعية الدكتور لويس عوض عندما تحدث الى مثقفىالمدينة وكيف وضع لهمأهمية العمل بالتنوير العام ، ويتذكر الجمهور الناقد غالى شكرى والقاصالممتاز محمد صدقىالذى اعطى مثلا هاما علىخطورة

تواجد الموهبة والارادة لكى يكون المرء اديبا دونما حاجة الى اعترافات اكاديمية بحمل قصاصة من الورق تسمى شهادة ، ويتذكر الجمهور الكاتب الكبير عبد الرحمن الشرقاوى الذى اسهب فى تبيان عبقرية الفلاح المصرى عندما ناقشه الشباب : لماذا فلاحك فى ((الارض)) كان ثوريا يكافح ضد الاقطاع ، وانقلب فى ((الفلاح)) الى مسطر للعرائض لكانما فقد دوره التاريخى منذ الفلاح الفصيح فى العصر الفرعونى ؟

وعن حركة النشر ، حدث ولا حرج ، فلقد ماتت تماما كل الآمال فى التواجد ضمن مطبوع دورى يحمل نتاج أدباء الغربية ، بعد أن يأس مصدروا مجلة ((**الشرنقة**)) فى ان تمد لهم العون ، هذه المجلة التى قدمت عددا لابأس به من الكتاب هم الآن يشكلون جزءا كبيرا من جيل السبعينيات .. وتصدر الآن مجلة ((**الرافعى**)) عن مديرية الشباب والرياضة ، وصفحاتها تشى بأنها ستكون فاعلة فى الحياة الادبية .

كانت السطور السابقة مقدمة ضرورية كى يعلم القارىء العزيز ما هى الظروف والموانع والصعوبات والعذابات التى يعايشها الادباء فى الغربية ، ورغم كل ذلك يبدعون ويخترقون الحصار ، وتقرا لهم فى كبريات الصحف والمجلات ، بله أصدر بعضهم الكتب والدواوين والمجموعات القصصية .. واذا كان الشعر قد خفت صوته بفعل غياب الشعراء : على الشباسى وعلى عبيد والسيد الجرف ومفرح كريم حيث يتواجدون الآن خارج البلاد ، فان القصة القصيرة تجد كل الحب والعون والولاء من عدد كبير من الكتاب فى الغربية الذين اخلصوا لاداتهم وارضهم ولم يغادروا المحافظة واستمروا مشرعين أقلامهم حاكين لنا عن أحلامهم وتجاربهم وعشقهم للانسان والارض فى مصر .. اهم هؤلاء المبدعين : عريان نصيف ، محمود شحاته ،جارالنبى الحلو ، سعد الدين حسن ، محمد جلال الشيخه ، محمد العرونى ، فوزى شلبى ، وفوزى أبو حجر .. الا أن عريان نصيف ومحمود شحاته قد توقفا عن الابداع أو السعى وراء النشر بفعل : الاول التفرغ السياسى ،والثانى الاهتمام بالعمل القانونى فى القطاع العام،ومن ثم فدراستنا ستتعرض لنتاج المبدعين الباقين الذين تثبت الأيام انهم ما يزالون على الدرب سائرين،وأنهم من الذين يؤمنون بأن حياة تخلو من الفن لا تستحق أن تعاش ، فضلا عن اعمالنا لمعيار التواجد الدائم فى الاقليم،وبالتالى فلن تشمل الدراسة تعرضا لنتاج سعيد الكفراوى ومحمد المنسى قنديل الذين أصبحا قاهريين بحكم الوطن والعمل ومجالهما فى دراسة مستقلة عندما يصدر لكل منهما مجموعة قصصية .

١ ــ جار النبى الحلو وصحابته الحالمة

وفى أثناء تجوالى فى الاقاليم ، وكان ذلك دابى وما يزال ، التقيت ، فى مدينــة المحلة الكبرى بفتى طيب القلب يملك ملامحا مصرية آسرة ، تطفح بشرا وحبا لطين هذا الوطن ولوعة على كل ما فيه ، واماني لا يحدها حد فى ان يتحرر كل انسان من ربقة العوز ، وكان سلاحه الحاد هو قلمه ، ذلكم هو الاديب الشاب جار النبى الحلو (١) ، يومها ناولنى بعضـــا من نتاجه القصصى المنشور ، وقرأت قصته (**هذا يوم طيب للحياة**)(٢) .. وجدت عالم الطفولة متجسدا بكل ابعاده البريئة والعفرية التى تجعــل من الكاتب منفردا بين أقرانه من محترق القص ، لقد وضع يده على معين لا ينضب من الثراء اللا متناهى ،انها عن جبر وصفية ، طفلان صغيران يعبان من الحياة عبا ــ بقدر ما تتيحه لهما امكاناتهما ــ رغم كل الفقر الذى يكتف حياتهما .. جبر يعيش مع (الجدة الكسيحة التى تجلس تحت النخلة وتهتف على الحداة بغيضـــة اللون : عالى عالى .. عالى .. ويعشق الغيطان الخضراء .. ويتأسى لامه الغارقة فى الجلباب الاسود والسجينة فى الحجرة مع ابيه القعيد .. أما صفية فصوتها ناعم ، وحبوب ، هى اخت وأم ..) ويحلم الطفلان بالضفدعة التى تسكن البئر ، ويتعاهدان بألا يؤذيانها ، ولكنهما عندما يجذبان الدلو يجدا فيه فارا ميتا فيفرا .. جبر يعيش ثلاث مآسى فضلا عن الكدح من اجل لقمـــة العيش ، وصـــفية لا تفارقه ، والضفدعة ــ هنا ــ للتعبير عن الوداعة التى هى من اهـــم سمات الفقراء فى رايه ، والحداة رمز للشر المتحفـــز للانقضـــاض على الصغار ، وابو قردان للدلالة على الصداقة التى تربط ما بين الطفـــل والكائنات ، أما شجرة البنسيانا التى تزدحم بها شوارع المدن الصـــغيرة فى الدلتا ، فتتخذيهما ــ كمورد للغذاء لدى الاطفال ــ يدل على أن جار النبى مستوعب لعـــالم الاطفال الفقراء جيـــدا .

ولعل القارىء يلاحظ ذلك الجو القاتم الذى يحيط بـــه جار النبى الطفلين .. ولكن الا ينبت الدود وسط الطين القاتم ؟ أن القصـــة تعبير صادق عن أمل خاب .. ان تشوف الطفلين الى الضفدعة ذلك المخلوق المسكين البرىء ، هو تشوف الفقراء الى شىء مشروع يجمل حيـــاتهم ويجعلها اكثر قبولا رغم المرض والفقر .. ولكن حتى ذلك الامل وجـــد بدلا منه فارا ميتا ! ولكن رغم كل ذلك الا يمكن أن يصبح ذلك اليوم ملائما كى نحياه ويحياه الطفلان جبر وصفية ؟ !

وفى قصة (**النهر**)(٣) يقدم لنا جار النبى صبيا آخـــر اسمه احمد تقاعد اباه العربجى الكهل عن العمل : واصبح احمد هو العائل الوحيـــد لامه وابيه .. كلف بنقل التراب الى حديقة الاستاذ فهمى ، امسك بلجام

حصانه واستأنف سيره بالكارو الا انه عندما بلــغ انحناء النهر وجــد الاطفال والصبيان يلعبون فى المياه ، والصيادون يضعون فخا للسـمك نتوقف وشاركهم ، وتفته كانت مخالفة للمرور مما دفع بالعسكرى الى شتمه وأمره بالسير .. واستأنف ـ مرة أخرى ـ سيره آملا فى البرتقال والبقشيش الذى سيأخذه من الاستاذ فهمى .

هنا ـ فى هذه القصة ـ يتشابه الموقف مع ذلك الموقف الذى أورده يوسف ادريس فى احدى قصصه (**صينية البطاطس**) لتلك الخادمة الصغيرة التى بعثت بها سيدتها لتحضر صينية البطاطس من الفرن ، واثناء عودتها ـ حاملة الصينية على رأسها ـ شاهدت الحاوى والأطفال يتحلقون حوله، توقفت وشاركتهم ضحكهم ومتعتهم ، ولكنها ـ فجأة ـ تذكرت الصــينية وسيدتها ، فتركتهم وتحركت ، ولكن حركتها لم تكن تماثل حركتها فى الذهاب كانت دقات القبقاب الخشبى متلعثمة مثلما قلبها الراجف هلعا من وعيــد سيدتها .. هنا أحمد انتزع انتزاعا من صباه ، فبدلا من أن يكون مكانه وسط الصبيان الذين يلعبون ويراقبون الصيادين ، يصطحب الحصان ويجر العربية حاملا الأتربة . والمعنى واضح ، ان الطفولة والصــبا مكانهمــا مراتع البراءة واللعب والدرس ، وليس الشقاء والخدمة فى البيوت !

اما قصة (**البرد .. الدفء**)(٤) فهى عن عبد التواب الصبى الغجرى كان والده ـ كداب الفجر ـ من القتلة المأجورين ، ولكنه فى النهاية قتل بسكين ، وشاهد عبد التواب اباه وهو يتمرغ فى الدم ، ها هو يعيش مع اخوته الأربعة فى عشة قميئة مفترشا الأرض ، وحين يتأمل البرص فى السقف تمور بداخله المشاعر : كيف ألجأت الظروف أمه للعمل كخادمة فى بيوت الموظفين الذين سكنوا العمارات العالية بجوار مخيمهم ؟ ومن قتل أباه ؟ .. وتلح الأم العجوز عليه بأن يعمل اذ انه الآن اصبح على أعتاب الرجولة ولابد من ترويجه .. عبد التواب مشتاق الى ذلك (الخلاء الواسع الرحب .. أصبح الآن لا يتسع ـ حتى ـ للعب العيال .. أقامت الحكومة « مساكن جديدة » للموظفين . المساكن عاليــة تكــاد تلامس النجوم ، الاعشاش الواطئة بجــوارها راكعة فى خشــوع ، يمســك عبد التواب عودا من الغاب الطويل ، يرفعه قدر ما يستطيع ، ينظر من اسفل لأعلى يجد المساكن عالية ايضا) .. وهو فى النهاية يستسلم ويعمل حمالا فى محطة السكة الحديد ..

(ـ حمال يا بيه .. تسمح يا بيه) ..

اتسعت خطواته كثيرا فوق الشارع المبتل ..

ـ تسمح يا بيه ..

سيشترى « جاكيت قديمة » من سوق الجمعة .. وتفرح أمه .. داعبت خياله القروش .

ــ تسمح يا بيه .

أحس بدفء شديد .. صفارة القطار ذات نغم حلو .. والمطــر ما يزال يسقط) .

فى هذه القصة يتركز حلم الفقراء ــ الغجر فى افتقادهم لوســائل العيش ، وعبد التواب وأخوته اضطرتهم ظروف قتل والده الى أن تعمل أمهم خادمة ، وهذا يخالف عادات الغجر الذين تعودوا الترحال والحط فى أى مكان .. ان العالم كله ملكهم ، وهم ــ اى الغجر ــ قطــاع من شعبنا يعانى من التشرد بفعل افتقادهم للجذور ، انهم ينتمون الى خيامهم واعشاشهم قبل كل شىء .. ونهاية عبد التواب ــ كحمال فى المحطة ــ تتواءم مع المعطيات التى تدمها الكاتب عبر سطور قصته ، ما يزال جار النبى الحلو يغنى لفقرائه ويحلم بأن يشبعوا !

وفى قصة (**شجرة الرمان**)(٥) نجد حلما لصبى فقير ، حلمــه يتركز فى الحصول على شجرة رمان (وتحت ظلها سوف يحكى لها عن الذى لم يمت بداخله ، وعن شوقه الجارف للدفء فى الليالى الباردة ، ويغنى ، ويجرى بلا توقف .. ويقفز الترع مثل فراشة ، وأن يملك هذا العــالم الواسع ويغنى ويغنى الصبيان) ، ولقد انطلق مع والده الفلاح الفقير واشتريا شتلة الشجرة ــ سرقة من مشتل البيه صاحب المشتل ... والصبى يرى فى تلك الشجرة الموعودة حلم الأحلام واحلى الحلواتوفرحة البنات وأزهى الأشجار وبلون النار ، وأنها بمثابة الأخت والصديقة !

وهو هنا ــ أقصد جار النبى الحلو ــ يقدم لنا عالم الصبى الفقير الذى يعتمل داخله التناقض ويعيه ، ففى مواجهة الصبى الأبيض (عدو الشمس) الذى يتباهى بأن أباه يملك أرضا بها قطنا وأرزا وقمحا ولا يذكر أن بها فلاحين يشتون ويعرقون ، نجد الصبى الفقير يتفاخر بأنه شجرة رمان ، وهذه الشجرة ثمرها بلون النار ، وأن لديه صاحبته (غاليــه) التى (صنعها الله على قده) . والقصة ــ بهذا العرض ــ تشكل حلم يقظة فى الأمان والرخاء والرمان رمز لذلك الشبع الذى يمكن أن يجلبه للأنسان تدفق لونه الأحمر فى جسده ومن ثم يندفع الى وجهه معبرا عن الاكتفاء مثلما يبدو أطفال الأغنياء الذين يكاد الدم يتفجر من وجوههم بتأثير النعمة .. ويستمر الوعى بالجدل بين داخل الصبى واحلامه : ويتــذكر شقاوته ومحاولاته فى جرف قطار الدلتا عن قضبانه ، حتى شجرة الرمان مسروقة ، ولكنها سرقة مشروعة لأنها من مشتل البيه !

وهى — اى القصة — تمتلىء بالرموز التى تشير الى من ينتمى ويحلم الكاتب ، انه ينتمى الى ذلك القطاع المريض من شعبنا — الكادحون الذين يحلمون بحياة هانئة ظليلة فى الصيف تحت شجر الرمان واشباهه ودافئة فى الشتاء فوق الافران .. ولكن الحصول على الشجرة — الرخاء لا يكون بالسرقة وان لحاطها الكاتب بدفع والد الصبى ربع جنيه للجناينى .. ولكن هل الجناينى من طبقة اخرى يحق لها أن تسرق وتبيع لرفاقها من نفس الطبقة او من طبقة تعادلها فى المركز ؟ ان ذلك الحل يجعل قضية الكاتب فى الموقف الاضعف ، اذ من غير اللائق او المشروع بمعنى اكثر دقة أن تاتى شجرة الرمان عن طريق السرقة .. أن معنى ذلك أن الحلم سيجهض أن آجلا أو عاجلا حالما يكتشف (البيه) صاحب المشتل سرقة مشتله .. وربما كان ذلك عجزا فى الرؤية او ضعفا فى التخيل ، فاذا كان عجزا فى الرؤية فان القصة لا تعدو أن تكون حلما غير مشروع لصبى ، وهذا ما يسحب البساط من تحت اقدام الطبقات الكادحة ، وان كان ضعفا فى التخيل ، فانها — اى القصة — تصبح ترديدا لأغنية يغنيها الصغار بدون قدرة على الفعل ، وهذا يتناقض مع ما توحى به القصة التى انتهت بالغناء لتلك الشجرة الموعودة :

ازهرى يا شجرة الرمان

يا حلم الاحلام

أما قصة (**التابع والحصان**)(١) فهى عن صبى يعيش فى الفقر ، الأب اصبح عاجزا — كسيحا ، والأم تشقى فى خدمته ، وهناك البيت الواطىء والحصان البنى المربوط الى الوتد و (هدية) التى توقظ فى الصبى غريزته الجنسية ، والفزة اللاهية .. ومن خلال جوانيات الصبى تنساب رتائق الموقف المنتصب — عملاقا — فى القصة .. الشوق الى الانطلاق على ظهر حصان بنى والالتحام بالأفق غير المحدود عله يكون المنقذ له من تلك الحياة الآسنة التى يعيشها فى كنف الحفاء والفقر المدقع والجنس المحبط بحكم ضغوط السن وعدم تمكنه من أن يكمل (لهدية) معشوقته الحلم بالزواج ، لذلك يجأر داخله بصياح حزين لا تتردد أصداءه الا داخل كهفه المظلم — رغما عنه — : (ولعلك يا هدية فى غيطان الذرة .. وعلى السواقى .. والليل ، تبحثين عن رجل اكبر منك ومنى ... ولعلك تتحدثين عن الحفاء .. والعرس .. ولعل حضن الآخرين انساك شوقى وحزنى) ، وهو يعيش فى دار (مدهونة بالجير الأبيض الناصع .. عليها طبعت كف : خمس أصابع باللون الأحمر الزاهى ، ورسوم هلال ومئذنة وجمل جسمه كبير وراسه صغير ، لم يحج ابى ، ولكنه اتى بالنقاش ذات يوم ليرسمها) وهذا (الأب من كان يظن انه القوى سيصبح كسيحا ، يعتمد على يديه .. وحصانه .. حتى حصانه البنى كرهه .. ورفض

بيمه ، ويظل مربوطا للوتد الصغير حتى يموت .. حتى يموت ..) ، أما الأم فهو يحمل مأساتها على كاهله : (آه يا أمى ها أنا .. وها أنت .. والشمس شاهدة على وجودك محنية فى الغيطان تجمعين الحشائش .. وتقطفين عيدان الملوخية .. والشمس شاهدة) ، ورفيقه الحصان البنى مثله من يعايشهم .. (ها أنت أيها الحصان أصبحت قعيدا ، على عينيك حط الذباب ، وحوافرك قد تآكلت .. وحدواتك لم تعد طاعة ، تآكلت هى الأخرى ، ولعل واحدة منها ستعلق فوق باب لتمنع الحسد) .

وهكذا يمكن لقارىء هذه القصة الاحساس بهذا الحزن الذى يسيطر على الصبى ، والكاتب يعمد الى كنف شخصيات قصته - منذ سطورها الأولى - بذلك الطابع المأساوى الذى ينتشر عبر العديد من قصصه ، فالولد وحيد ، ومعشوقته (هدية) تبحث عن ذكر حقيقى لا يرقى هو اليه، ومن ثم تنطلق الى الحقول والسواقى ، والأب قعيد ، حتى أنه لا يمكنه القيام بعمله الذى يرتزق منه ، والأم - رغم الشك فى سلوكها - تسرح فى الحقول باحثة عن الحشائش وأعواد الملوخية ، وبرغم كل ذلك الحزن والفقر والاحساس بالدفن فى الطين الا أن هناك أملا فى الصبى والحصان البنى الذى سيهبط عليه - فجأة - الاحساس بالقوة ويحمل الولد على ظهره ، وينطلق ليلحق بالأفق - الأمـل ، الذى - ربمـا لو تحقق - سيحيل الحياة الى شىء يمكن معايشته او العيش فى ظـلاله الوراقة .. ولعل القارىء - ايضا - يتمكن من الاقتناع بهذه الهمسات التى يهمس بها الكاتب عبر قصته ، وهى أن حياة الفقراء ملأى بأشياء رائعة ، فقط لا يتوفر لها بعض السهولة فى العيش ، فالطعام والمسكن والعمل المنتظم تفتقدهم هذه الأسرة ، القوت قليل والمسكن واطىء والعمل نادر . حتى الحصان أصبح متهـالكا غـير قادر على شىء ... ولكن ما هى علاقة الحصان بهذه الاسرة ؟ الأب جزاز صوف الخرفان ، افهم أن الحصـان يتواجد مع اسرة لها فى هذا الأمر ، ولكن هذا لم يتضح من خلال سطور القصة مما يجعل المرء يعتقد ان الكاتب قد وضعه كرمز للانطلاق المأمول لهذه الأسرة بعد أن يفك قيـده من الوتد ، والولد من اوامر ذلك الأب الذى فرح عندما غرق ولده الثانى فى النهر ، وهدية معادلة للحصان .فهى تشكل بالنسبة للولد ملاذا يلجأ اليه عندما تستبد به الوحدة والشهوة،ولكنها - كما اسلفت - لاتجد لديه سوى الرعشة العاجزة،ومن ثم تغادره الى حضن رجال آخرين علهم يشبعون منهمها الى الحياة التى تفتقدها أو تحلم بها مع الصبى !

ولعل القارىء - بعد هذا العرض المسهب للقصص - يتأكد من أن عالما له مذاق خاص ، ويشى بهموم فنان يسلك الطريق الصحيح ، يوشك أن يكتمل انطلاقا من أهداف لها مشروعيتها اجتماعيا وتاريخيـا .. فمن النادر فى زماننا أن يكرس كاتب معظم نتاجه القصصى لطبقة واحدة، ولكن

جار النبى انلح فى ذلك ، ربما بسبب انتماءه الطبقى ، فما يزال جار النبى يكد من اجل أن يكفل لاسرته الصغيرة الحياة المقبولة ، ولكن الواضح ان القضية التى يكرس لها جار النبى فنه هى أمل جماهير القاع فى الانعتاق من أزمتها الطاحنة ، وما اختيار الطفل أو الصبى الا اصرار منه على انه الأمل فى تحقيق ذلك الحلم الذى لم يعد مستحيلا تحققه .

٢ ـ سعد الدين حسن والاصرار على الميلاد

عرفت سعد الدين حسن منذ عشرين عاما تقريبا ، التقيت به شابا غضا يمسك قلمه ويشرعه فى وجه العالم محاولا خدشه بعنف ، ليضع علامته الأدبية(٧) ، وعندما قررنا : حسن النجار وعريان نصيف ومفرح كريم وصالح الصياد وأنا اصدار مجلتنا « الشرنقة » فى السبعينيات شاركنا سعد الدين حسن كسكرتير للتحرير ومحرر بها .. وكانت قصصه مثار اهتمامنا جميعا خاصة تلك التى نشرها على صفحات « الهلال » أبان رئاسة رجاء النقاش الديناميكية لها ، و « الطليعة الادبية العراقية » و « المساء » ، وغيرها من الصحف العربية ، وهو فى قصته « زقزقة العصافير الطليقة »(٨) يقدم لنا عملا يأخذ بأسباب جدية فى التواصل مع القارىء ، وهى ــ اى القصة ــ عن عالم الكائنات من النباتات والطيور وتوضح لنا صورة متكاملة للبراءة والامل فى حياة خالية من الشرور .. وعندما تدخل الصياد فى الصورة تحولت الى لوحة دامية عكرت فيها البراءة التى كانت الكائنات تعيشها ، ومعنى ذلك أن سعد الدين حسن يبشر ، والكاتب حين يبشر لابد وأن يستند الى لغة تعبر عن مكنونات حقيقية لدى المتلقى ، وفى قصتنا يتضح أن ما يريد سعد الدين التبشير به هو أن الانسان حين يتدخل فى ثنائية الطير والنبات فمعنى ذلك أن الدمار قد حاق بعالمهم ، ويمكن لنا أن نسترسل فى توضيح بشارة سعد الدين من هذه الأقصوصة التى تطفح عذوبة ورقة وتواصلا حميما مع الأصوات والحركات التى يجيش بها عالم الطير والزهر ، حيث ارتكن القاص فى قصته على مجموعة من الكلمات والصور التى تخدم الموقف فى قصته ، واقترب بالتعبير عنه الى ما يمكن عده بالشعر ، كما أن أسماء الطيور المصرية اضفت على الأقصوصة روحا من التوثب والتوقع ، وأدخل الكاتب أغنية لفيروز ، وهو بها يعبر عن انحيازه الى نوع من الغناء العربى يتسم بالانسانية والرهافة ، ويخدم فى نفس الوقت الايقاع الذى اختاره لقصته :

« حط عصفور الشوك أمام الصياد الفارع الذى أمسك ببندقيته الفارعة ، يشحنها بالطلقات، بينمازوجته مستغرقة فى صيد السمك . زقزق عصفور الشوك وراح يتقافز أمام الصياد الذى ابتسم ابتسامة مريبة ثم قال لزوجته التى

اصطادت سمكة حمراء فانتفضت تهلل فى ابتهاج وترقص .. .. جفف الصياد عرقه بمنديله الأبيض المشغول بنجوم كثيرة زرقاء بينما زوجته تتنهد تعبا ، اسرع هو ورفع بندقيته ، طلقات سريعة متوالية مصوبة ببراعة واتقان ، سقطت بعدها العصافير كومة الدم » .

ويمكن لنا تلقى القصة بمنظور آخر يعتمد على بعض المفردات التى اوراها الكاتب مثل الصياد البارع وبندقيته الفارغة وزوجته التى اصطادت سمكة حمراء صغيرة ومنديله الكبير الذى يحتشد بعشرات النجوم الزرقاء ، ومن نافلة القول أن نوضح للقارىء ماذا تعنى هذه المفردات ومكانتها فى نسيج القصة ، ولكنى انحاز الى التوضيح الأساسى الذى يجب القراءة الثانية لأنه بالفعل عندما يتدخل الكبار سواء كانوا صيادين وطنيين أم امبرياليين معادين لحركة الشعوب فى ثنائية الطير والنبات وغيرها من المخلوقات المتشوقة الى عصر يعم فيه الخير والهناء يحل الدمار مثلما حل فى فيتنام ولبنان والخليج وامريكا اللاتينية .

وفى قصة (**الموت فى الظهيرة**) يدخلنا سعد الدين حسن ــ عنوة ــ فى عالم يحتشد لحد الفيض بموت له فدان مختلف ، موت من أجل الانعتاق من اسر الفقر المزرى الذى لحق بأفراد هذا الوطن ، ولست اعنى بالفقر المزرى ذلك الفقر الذى يقتصر على الفقر أو العوز المادى ، فهذا الفقر ربما تجاوزناه بسببجراة بضعة الملايينمنالمصريينوشجاعتهم فى اقتحام الهجرة ، وترك الوطن الى الاوطان الأخرى لجلب العملة الصعبة ، وانما اعنى الفقر بمعناه الاشمل الذى يحيل الانسان الى شىء لم نعهده من قبل فى المصريين ، فقر لحد الموت ، الموت بطقوس غريبة تختلف عن طقوس الأجداد الذين املوا فى الخلود جسدا وروحا ، طقس الموت المتمثل فى صراخ البشر،والهديل المكتوم للحمام رمز السلام،ثم الهديل المسموع عندما تصبح الجثة قاب قوسين أو أدنى من الولوج فى القبر ، ويعالج سعد الدين فى اقصوصته الأولى ــ حيث تتكون قصته من عدد من الأقاصيص ــ (حمامتان) صراخ الأرملة الثكلى بهديل الحمام،وهو يميز بين نوعين من الهديل : الهديل المكتوم الذى يصل الى حد الكمد ، والهديل المسموع الذى يشكل لحنا جنائزيا على ذلك الراحل منذ زمن ، فهو قد توجه الى العراق ومنه جاء جثة .. وعندما يقرر الكاتب أن الميت قد وصل لتوه من العراق يفجعنا ، ويلفت نظرنا بسكاكينه ــ كلماته الى فقرنا الذى دفعنا الى مغادرة الوطن والعودة جثثا هامدة او جثثا ساترة ، يستوى الأمر ، لأن رحيل الاحياء عن المحروسة يتم بشكل عشوائى ، ويختلف وراءه ثكالى فى العالمين الانسى والطيرى .. وفى الأقصوصة الثانية (النهر) ينتصب موت جديد بطقس مختلف ، الطقوس هذه المرة كانت أسئلة للنهر الخائن الذى ابتلع وحيد

الاب ، ولكن لماذا وصم الكاتب النهر بالخيانة ؟ الم يكن الأجدر وصمنا نحن بخيانة النهر ، ولماذا رد النهر بانه ابتلع الولد لانه يدس انفه فى كل شىء ؟ ان ذلك غير جائز طالما كانت مياه النهر طاهرة وتغنى له الصبايا ، واقسم الرجال الا تدنس ماءه جيفة ولا تمر فيه المراكب !

وفى الاقصوصة الثالثة (فرس النبى يهرب من الاصابع) نجده وهو يتيه بعشق الوطن ، هذا المعشوق الأبدى الذى وجدنا على ترابه وشربنا ماءه ، وتغنينا بأحزانه ، وأملنا فى صلاحه ، ولانه ــ هو ــ مطارد بعيون المراقبين فلم يتمكن من تلقى اجليلات صمت الوطن الابدى الغامض،وفى غمرة انفعاله وجد فرس النبى بين يديه ميتة ، كان يتأهب لاطلاق سراحها ، ولكن الوجد وقسوة العشق جعلاه لا يلتفت الى ان روح الفرس قد أزهقت .. وكما أن روح فرس النبى أزهق روح كوثر الأرملة الحسناء التى ملت عنها زوجها الراحل الى الخليج ، والتى لم تجد لأحلامها مكانا مع الزوج الغائب فاستسلمت للمحرومين المقتولين القتلة ، وتمثل اغتيالها فى حلم بحب جديد مع صاحبنا ، وقبل ان يرتبطا كزوج وزوجة كان الداء قد استشرى وماتت .. ان عشقه لعنة لكل من يستظل بظله ، فمن كثرة عشقه أزهق روح فرس النبى ، وترك الداء يستشرى فى جسد كوثر وقنع ــ وهو يتفرج عليها ــ بالنوح على نفسه وجسده المستمر النحول !

وفى الاقصوصة الخامسة (حلم ريفى) نواجه بموت فارس ثم بعد معركة ثار فيها الفارس الوسيم المتجهم ، الذى اختطف الأميرة على حصانه المجنح، على الامير الاعزل .. والموت هنا تم برفسة هائلة أردته من فوق التل مصطحبا حصانه الابيض ، ولعله تأكد الآن ، وهو يهوى مبتلعا الرفسة فى امعائه ، ان الحفاظ على الاميرة واى اميرة لابد وان يحتشد له مثلما احتشد الأمير الوسيم وخطف الأميرة وطار بها على حصانه المجنح وتحت حماية السيف والذهب .

وفى المقطع ــ الاقصوصة السادسة التى تشكل الخاتمة للقصة ككل، يتضح لنا كم هو مهموم ذلك الرجل ، مهموم بهذا الوجه الكبير الذى يواجهه صباح مساء ويحس بأناته التى تشى بما يعتمل داخل الجسد ــ الأرض ، ويبرز للقارىء هذا التوحد المثير بين الرجل والوجه الكبير الجليل والذى يصل الى اقصاه باتخاذه القرار : ان يوقف نزيفه الشخصى ويستعد لدخول القاهرة علّه يطلع الآخرين على السر ومن ثم يشاركوه هذا التوحد الواجب العيش فيه من اجل الا تشيح السيدة بوجهها عنهم جميعا .

ورغم ان الأقاصيص الست قد نشرت تحت عنوان قصة الا انني فضلت قراءتها كأقاصيص وذلك لأن كل مقطع ــ اقصوصة تميز بموقف مستقل

وان جمع بين الأقاصيص الموت ، ولعل ذلك هـو ما دفع مجلة ابداع الى نشرها ضمن باب تجارب .. وربما شاركنى القارىء فى الاحســاس بأن سعد الدين حسن تمكن ــ بفحولة ملحوظة ــ من جذبنا ناحيــة طقوســه الجديدة للموت المصرى القائم الآن ، فهو موت محاط بصراخ عبثى معــدوم الحيلة من الانس والطير الذى يهدل ، وهــو موت لا يملك سوى اســئلة لائمة عاجزة وربما مندهشة بسبب خيانة مفترضة لنهر ابتلع صــبيا او شابا تعود ان يدس انفه فى كل شىء،وهو موت يتم نتيجة لحب عاصف من الرجل لفرس النبى التى كان ينوى اطلاقها،ومحاط ــ اى الموت ــ برفيف ابو دقيق ونعيق الضفادع بدلا من الصراخ وموكب جنائزى انسى ، لقد قتلت فــرس النبى تلك المخلوقة الضعيفة التى طالمــا أرهقناها عدوا وامساكا وقتلا فى أحيان كثيرة رغم تحذير الأمهات لنا ــ فى طفولتنا ــ من انها فرس النبى ! .. وهــو موت مضمخ بالوحدة التى تنشأ من فقدان المماثل الوحيد والدخول ــ قسرا ــ فى عالم الدعارة بسبب الجوع وفقدان الحب ، وعندما كاد الحب يصبح مشروعا حدث الموت بالمرض الخبيث ، وهو موت خاص ثم بعد مقاومة يائسة من امير لا يملك سوى التمنى ومن ثم كانت هزيمته وموته برفســة جبارة ، وقد أحيط موته بفرسين احدهما ابيض والآخر اشهب مجنح ، وارادة مسلوبة ، ومن ثــم استحق الموت ، ويختم سعد الدين حسن موته المختلف بايراد تنويعات مثيرة تعبر عن توجع النهر وواد السنابل ، ومعاناة الاشجار لمخاض الاثمار وتمزق الطيور والمرض التى تميد والسيدة التى تنزف وتموت!

وربما ــ ايضا ــ اختلف معى من يقرأ هــذه الاقاصيص ــ القصة فى تعدد المواقف داخلها بتعدد المقاطع ــ الاقاصيص معتمدا على ان القصــة نشرت تحت عنوان « قصــة » ومن ثم فهى موقف واحد ، ولكنى ارى أن هناك موقفا مميزا فى المقطع الاول وهــو هــذه الحيرة بعــد فقــدان « ابو العيال » ، وموقف مميز فى المقطع الثانى وهو الدهشة من ذلك النهر الخئون الذى اختطف الابن المتلهف لمعرفة كنه كل شىء ، ومقصف القتــل لمخلوق برىء هــو رمز الخضرة والنماء فى أرضنا ، وموقف الانصياع بضياع الحلم بالرفاهة مع الزوج الغائب فى دبى الذى فقــد ، وموقف الفــارس الاعزل المقتال برفســة ، وموقف المثقف الذى قرر أن يتنازل عن آلامه ونزيفه وينطلق الى القاهرة .. ومن ثم فان كل مقطع يشــكل بحد ذاته اقصوصة كاملة لها استقلالها ، ويمكن تلقيها دون انتظار لقراءة المقطع الذى يليه او الذى يسبقه ، ولو تأملنا الاقصوصة ــ المقطع الرابع (كوثر) لتنبين لنــا وجاهة ما نراه فى هــذا الصدد ، فالكاتب يخبرنا أن ثلاثين عاما قد مرت على صاحبنا ولم يحقق شيئا ، وصاحب المقهى المجاور يزداد سمنه وغنى ، وصاحبنــا يزداد نحــولا ــ فقــرا وكوثر الجميــلة المنكسرة فقــدت زوجهــا المسافر الى الخليج ، وبسبب ذلك افترستها الوحــدة والعوز

فاصبحت مباحة للمحرومين ، وصاحبنا احبها ، وعندما انتوى زواجها كان الداء قد انتشر داخلها وقتلها .. اليست كل هذه الكلمات كافية لتصبح قصة قصيرة ، وان الكاتب ربما لم يجد حاجة الى الافصاح او الاسترسال فى الكتابة اكثر من ذلك للتعبير عن ذلك الموقف !

ولا بد — ونحن نقرأ هذه الاقاصيص — أن نلتفت الى هموم اخرى تضمنتها ، فالكاتب يقدم لنا شخوص أقاصيصه مختلطة همومها بهموم الوطن ، ومن ثم فلا يعقل أن تمر كلمات العودة من العراق ، والسفر الى دبى ، والنهر الذى لن تمر فيه المراكب ، والطائرات التى تبيض جوار الخيار ،واستقال بيجين وجاء شامير ،وفجأة هبط فرس اشهب من الغرب، وعلى يمينه شجن وعلى شماله قلق،وتحته تراب يمور،وفوقه غيم ثابت.. كل هذه التعابير قصد بها التأكيد على أن الهم العام مختلط أشد الاختلاط بالهم الخاص ، وأن شخصيات الاقاصيص تعانى التفجع على المستوى الشخصى ، فى نفس الوقت يشاركها الوطن بتفجع عام عبر عنه الكاتب قاصدا بأن التفجع العام وجد له صدى فى تفجع شخوصه ومن ثم موتهم واقامة طقوسهم الخاصة المختلفة باختلاف زمننا وموميتنا .

ولا شك ان القارىء سيلاحظ — دون كبير عناء — الاستخدامات المثيرة للغة عند سعد الدين حسن ، واقصد بذلك استخدامه اللغة الشعرية للتعبير عن مكونات نثرية ان جاز التعبير ، وسنلاحظ البساطة الشديدة فى الكتابة والتعبير عن احوالها فى المقطع — الاقصوصة السادسة عندما نقرأ : (اشهد حوار الحقول مع الندى . كنت اسمع انينا يصاعد ، يصاعد بحجم المدى) و (السنابل تنفرط بغير درس. النهر يجرى بغير دفع. الطيور تفرد بغير تحليق ، ،الاشجار تتمايل بغير ريح) أو (أنا قوس شارد من أمه الى صدرين : صدر خاننى ، وصدر يشيح عنى . هاربه من قلبين : قلب لى ، ، وقلب على) .. كما بذل الكاتب جهدا ملحوظا فى الاستغناء عن الزوائد اللفظية ، واقتصر فى اللغة الى أقصى حد ، واظهر انحيازه — ككاتب — لهموم الوطن والمواطن ، وبدت كلماته كمدى تتقطع فى أجسادنا ، وتحولت حروفها الى سنان مشحوذة تسيل منا الدماء تفرش الارض باتساع مصر باكملها .

٣ — محمد جلال الشيخة وقصصه القصيرة جدا

فى نادى الثلاثاء الادبى التقيت بمحمد جلال محمد — وأفضل استعمال اللقب بدلا من اسم الجد — ولفت نظرى بعنوانه الفنى الذى كانت تبدو اماراته على قصصه التى كان يقرأ بعضها على رواد النادى الذى اغلق ابوابه — بعد موت الزعيم جمال عبد الناصر — لاسباب لا دخل للفن أو

الثقافة فيهما ، وظل اسم محمد جلال (١٠) عالقا بذهنى ، ارقب تطوراته الحياتية والفنية .. وانقطع ما بيننا وقتا ليس بالقصير بسبب تصاريف الاقدار وفتاتيت الحياة ، وانصراف معظمنا الى البحث عن سكة مستقلة يعمل فيها اداته التى يجيدها ، او يفى بارتباطاته العائلية،او ينحت الصخر ليجد طريقا الى القارىء ، سواء باصدار الكتب على حسابه ، او الهجرة الى شبه الجزيرة العربية عله يجد فى جنوبهما او وسطها او على سواحلها املا يقوى من صلابته فى مواجهة احواله المعيشية ، ومن ثم يتفرغ لموهبته التى تقض مضجعه طيلة الوقت ، وتذكره بانه لا حياة بدون فن أو فكر !

والتقيت بمحمد جلال اخيرا ، وعندما سألته عن آخر عبارة ، دفع الى بعدد من القصص منشورة له ، وعكفت عليها بضع ليال .. واحسست وأنا اقرأ القصص اننى كنت محقا فى اهتمامى بهذا الشاب ، وان الشاب الذى التقيت به فى اواخر الستينيات عفن الا هاب قد اصبح كهلا فى الثمانينات ، تؤرقه الغربة والوحدة ، ويستبد به حلم التواصل مع الآخرين عن طريق الكلمة ـ الحربة التى تنغرس فى الصدر معلنة ان هناك فنا ينبغى الاحتفاء به لانه مغاير لما هو متفق عليه فى سبل الحياة الادبية والثقافية فى القاهرة التى يكرس بعض من فرسانها انفسهم للبحث عن خنان بترولية تزودهم بالدراهم والدنانير تقيهم العوز فى مواجهة قسوة الظروف الاقتصادية والعبث باسس الثقافة المصرية التى كادت تضيع ملامحها فى السنوات الاخيرة بفعل افتقاد الخط الواضح لمسيرتها ، وانفراط عقد جيل الستينيات .. واحسست بتغير مذهل فى كتابات محمد جلال الشيخة ، ها هو يقدم قصصا جديدة تلغرافيا الحجم والاسلوب معارفية المحتوى ، ها هو يشرع رمحه المسنون فى وجوهنا ، ويدعونا الى منازلته فى اصعب ميدان للابداع وهو فن القصة القصيرة جدا او بتعبير ادق القصة البرقية الملفتة للبصر والبصيرة ، وهو فى منازلته لنا يؤكد انه ابن لعصر جديد فى القطر المصرى ..

فى قصة (سلم) (١١) التى نشرها فى خمس واربعون كلمة نصها كالآتى :

(ازيز ذبابة ـ بقايا طعام (فى) طبق ـ رجل يرتدى فانلة حمالات ـ امرأة ترتدى قميص نوم ـ عقب سيجارة (فى) طقطوقة ـ سرير مرتب(فى) عناية ـ قطرات ماء تتساقط : نقطة ـ ساعة حائط تدق : تك . تك ـ اسطوانة تدور (فى) حلقات :

ـ احبك .
ـ احبك .

لوحة : قارب بشراع ـ وموجة لا ـ تصل ـ ابدا) .

هنا يوجد اثنتى عشر شرطة ، وحرف الجر فى موجود اربع مرات داخل اقواس ، وكلمة نقطة مكررة مرتين ، وكلمة تك مرتين .. وكلمة احبك مرتين .. ولا شك أن القارىء سيلحظ بسهولة مدى دقة الكاتب فى التعبير عن موقف فعل الحب، ولكن كلمتى تعبر عن الشوق الى الامتلاء بالحب والطعام وبالأمن والراحة ، فهناك طعام باق (فى) طبق ، وسيجارة منتهية (فى) طقطوقة ، وسرير مرتب (فى) عناية ، واسطوانة تدور (فى) حلقات وفى مقابل فعل الحب ، هناك لوحة لقارب بشراع وموجة لا تصل ابدا .. والكاتب يعبر ـ بذلك ـ عن أن فعل الحب وحده لا يكفى لكى يصل الانسان به الى بر امنياته فى الحب والمأوى والطعام والأمن والطمأنينة وقد حقق محمد جلال ببرقيته القصصية هذه امرا هاما ينبغى ان نتنبه اليه، لقد حقق فى سرعة واقتضاب مهمة قنص لقطة سريعة متوائمة مع الزمان والمكان ، ونجح فى ايجاد التقابل الملائم لفعل الحب الهائم مثل الموجة التى لا تصل ابدا .

وفى قصتين احداهما بعنوان (خبر كاذب) والثانية (وجه فى المرآه) نشرهما فى مايو ١٩٨٢(١٢) ، تخبره زوجته ـ فى قصة خبر كاذب ـ بأنها حامل ، ولأنه مهموم وفنان تقبل كل شىء تعجب ان يكون له امتداد وهو يحس بالموت يكتنفه من كل جانب ، والأشياء من حوله سيريالية التكوين ، وعندما يسأله زميله عن مدى حبه لزوجته لم يتمكن من اجابته لأنه لم يذق له طعما على امه او ابيه او زوجته .. وتخبره زوجته بعد ذلك فى ورقة ، مكتوبة ، وبها تصل القصة الى ذروة نضجها ، وتؤكد حساسية الكاتب ووعيه الشديد بمسئولية الفنان تجاه عمله الفنى فيورد النص المكتوب الذى تكتبه زوجاتنا ـ أحيانا ـ عندما نعود ونجد المنزل خاليا :

(زوجى الحبيب :

أنا عند ماما

كنت عند الطبيب (اليوم)

أخبرنى أن الحمل : (كاذب)

مطهش يا حبيبى

الجايات أكثر من الرايحات

العشاء فى النملية

سأبيت عند ماما

تصبح على خير) .

لقد صدمته هذه القصيدة مثلما صدمه الخبر الشفهي بالحمل .. الآن تأكد من عقم حياته ، لقد تركته زوجته وذهبت عند والدتها .. وحملته بمصروفات طبيب أخبرها بأن الحمل كاذب ، لأن الصدمة عنيفة كانت كلمتي (مطهش يا حبيبي) ووعد بأن من الممكن استمرار وجوده في حمل آخر حقيقي .. ولأن البرودة والوحدة سيفترسانه فلقد تركت له العشاء في النملية ، وامعانا في الوحدة التي ستفرض عليه ، قررت المبيت عند والدتها على وعد بلقاء في اليوم التالي . وكان الحمل أن يبكي بشدة ، ولكن ذلك كان في نطاق نفوذ التمني !

ولعل القارىء يلحظ مدى الخبث الشديد الذي تعامل به محمد جلال مع قارئه عندما أورد مكتوب زوجته على صورة القصيدة ، لقد شحن القارىء بجو مثير مشبع بالموت والضوضاء والاحتباس خلف الملفات ورائحة الفناء وتناقضات المدينة الكبيرة التي تبدو سيريالية في كثير من ارجائها ، ثم يجيء الموقف مركزا في بضع كلمات من زوجته أسلمته الى النهاية ، وهي رغبته الشديدة في الانصلاح عن جوانياته المكبوتة بالبكاء .. لقد عبر بصدق عن أزمة حقيقية يعيشها انسان في مدينة كبيرة مزدحمة ، انسان يشتاق الى ان يكون له امتداد حي رغم احساسا بأنه ميت .

أما قصة (وجه في المرآة) فتقدم شخصية غارقة حتى أذنيها في عشق الجمال والرقة والمستقبل المليء بالأشجار والطيور والطعام الساخن والفراش الدافيء وملمس العطر ومقدم السهرة ، ولكن الزمن يعاديه ويقتحمه الشيب والمطر الذي يشي بحزن قادم ، ولأن الحزن تلازم فقد ضاع الضوء من المصباح والشمس ، وخلي المصباح من الزيت وايضا فقد القلب نبضه ، ولأنه مشتاق الى الحب فلم يهتم بضرورة الخير ، لأن فقده لحبيبته التي تزوجت جعله يوقن انه لا يعرف النساء حق المعرفة . ويمكن الربط هنا بين الشخصيتين لأن القصتين نشرتا متقابلتين في عدد واحد من مجلة الطليعة الأدبية العراقية .. الرجل في الأولى مشتاق الى الخصب وفي الثانية مشتاق الى امرأة تحبه لا أن تتزوجه ، وفي القصة الأولى الرجل متزوج ويحس بفشل نمطه الجنسي في اخصاب زوجته ، وفي الثانية وحيد يبحث عن حبيب ، ولم يجد سوى صديق يعظه ، على عكس الأولى فلقد تمنى الرجل البكاء .. والمرأة في الأولى تعده بالخصوبة وفي الثانية تركته وتزوجت غيره كل ذلك تم في عدد محدود من السطور وكلمات مقتضبة ولكنها موحية قدمت شخصيات معاصرة نعايشها وربما نكون نحن ولا ندري !

ان محمد جلال الشيخة قاص يجيد استخدام اداته في توصيل أمنياته كانسان وكاتب ، وقصصه تعبير صادق عن حركة الفن بعيدا عن القاهرة ، ولقد آن أوان الالتفات اليها .

٤ – محمد حمزة العزونى وفلاحوه الفالحون

التقيت بمحمد حمزه العزونى(١٣) للمرة الأولى عندما ارسله الى جار النبى الحلو ، يومها لم اكن فى وضع – بسبب ظروفها العمل الحكومى يمكننى من مجاذبته اطراف الحديث ، واقتصر الأمر على التعارف والوعد باللقاء فى وقت لاحق ، وكان ، وقرأت للعزونى قصصه ، وتزاملنـا فى تحرير مجلة (الرافعى) ، وكان رأيى فى كتاباته انها من النوع الذى يشى بأن هموم شعب بأكمله من الممكن ان تختزل فى نتاج كاتب واحد ، وانه يطوى بين جوانحه طموحات هائلة يمكنها ان تصبح واقعا لو اتيحت له الفرصة ، وخاصة فى مجالات الكتابة الصحفيـة التى تتواءم مع معتنقاته وتوجيهاته الفكرية والسياسية ، فهو بشبابه قادر على ارتياد آفاق لم نتمكن نحن الذين بدأ الشيب يفرض علينا قيوده ، من ارتيـادها بفعـل المطاردات الصامتة ، والأحزان المكبوتة ، والهزائم المتلاحقة سواء على المستوى الشخصى او الوطنى لتختلط كل ذلك بهموم الحياة الصغيرة التى تتزاحم معظمها فى جب المسئوليات الأسرية الأصلية والجديدة التى نتجت عن التورط فى الانخراط فى سلك أصحاب العيال ، والارتباط بمكتب حكومى وتقاضى المرتب الاكتوبية !

وقرأت القصة الأولى للعزونى على صفحات « ابداع » التى عبر فيها عن « فالح » الفلاح المجهول فى قريته المغمورة فى الدلتا الخصبة ، والذى يحلم بالانعتاق من عذابات الزراعة المصرية البدائية ، ويود اللحاق بالتمثيليات التى احالت حياته الى احلام وردية .. ويصل الى الحـل الأمثل .. وهو بيـع بقرته وشراء ماكينة للرى توفر وقته وفى نفس الوقت يتكسب من تأجيرها لاخوانه المزارعين .. ذهب الى المدينة ، وعندما لم يجد المحل ووجد بدلا منه محلا لبيع الاجهزة الكهربائية والفيديو ، دخله تحت اغراء مشاهدته التليفزيون الملون ، وعرضوا عليه فيلما من الأفلام الفاضحة ، مما دفعه الى شراء الفيديو بالألف جنيه ثمن البقرة ، وحمله على حماره ، واثناء عودته اقتحمه تذكر ان الفيلـم كان يعـرض الرجل والمراة وهما يفعلان الشىء الحرام !

ومنذ الكلمات الأولى فى القصة يطـالعنا التناول الكـاريكاتورى لشخصية الفلاح مما يجعل القصة تندفع – رغما عن الموضوع المأساوى– الى منطقة تحتكرها وسائل البروباجندا ، وهى تقديم فلاحنـا المصرى ككتلة بلهاء سـاذجة تغرم بشكل دائم فى المدينة ، وتتركز الاحـلام فى اكل اللحم وشرب الجعة بلا حدود .. ثم نجد الكـاتب يقحم اسـتخلاصاته التليفزيونية على السياق ، فنقرأ : (الشارع مزدحم .. عربات من كل شكل لون) وهذه العبارة تتكرر فى اعلانات « لحظة من فضـلك » التى

يقدمها الأستاذ قمحاوى ، وتثير القصة اشكالية الحرام ولكن بمعيار واقعى جدا من وجهة النظر الابداعية (المؤلف)حيث ان مشاهدة الفيلم الفاضح حرام وشرب البيرة حرام ، ولقد مارس فالح الاثنين ، الا ان التحريم لم تسبقه مقدمات حتى نقتنع بأن فالح ــ حقيقة ــ يراعى الحرام ويدينه .. وما أن تنتهى من القراءة حتى تتجسد امامك حالة الاستلاب المخيفة التى يعانيها مواطنونا الفلاحون من جراء انبهارهم بما يقدمه التليفزيون ، حتى أن احد المفكرين الدعاة صرح مرة : بأن دخول الكهرباء الى الريف المصرى قلل الانتاج وافسد الأخلاق .

والقصة ــ كموقف ــ ناضجة بشكل ملفت ، وتعبر عن مولد قاص له بصيرة نافذة ، ويرقب تطور الحياة داخل القرية المصرية ، وبخاصة الانتقالات الانقلابية غير الجذرية والتى لا تتلاءم مع التطور الطبيعى لحياة الفلاحين المصريين الذين يكرسون جزءا كبيرا من مكاسبهم الناتجة من السفر الى الخارج او العمل فى المدن او الزراعة المتواضعة ، فى شراء السلع المعمرة وتبديد الجهد . ورغم الكاريكاتورية التى اوقع الكاتب نفسه فيها ، الا أن القصة تشكل انذارا بالضياع لهذه الملايين المستسلمة أمام ذلك الجهاز الأسطورى وتابعه الفيديو الذى تمارس به تخريبات وجدانية وسلوكية خطرة من المؤكد انهـا ستؤدى الى تدمير هائل لكثير من القيم التى يعتنقها شعبنا ، اهمها ذلك الاحترام المقدس للمراة الام والأخت والزوجة والابنة .. ولقد تمكن العزونى ــ بمهارة ــ من التقاط جزئيات فى الواقع وجمعها بحيث شكلت بناء متماسكا يعين ذلك التفسخ ، وبه ــ أى البناء الجديد ــ يتشوف القارىء والكاتب الى واقع اخر يتحرر فيه الفلاح من سيطرة هذا الأسلوب الفاشى فى تمرين الفلاحين .

أما القصة الثانية **(صفط تراب ــ نيويورك وبالعكس)**(١٥) فهى عن عبد العاطى ، فلاح آخر وربما كان هو نفسه « فالح » بعد ان خاب أمله فى تلك الفيديو الذى ادخله منطقة الحرام . .فى الحقل لاحظ منطقة رائحة الأرض فيها جاز ــ بترول ، صرخ فى القرية كلها : البترول ظهر فى أرضى ، وحلم ، وحلم معه الناس ، وجاءت الحكومة ، ولم تجد سوى آثار سولار متخلف من ماكينة الرى ، وانهارت الاحلام .

ويعبر العزونى بالقصة عن الحلم الذى يستبد بالمصريين جميعا ، حلم مغادرة الوطن والعمل فى بلاد الرمال والبترول من اجل الافلات من قيود الفقر والعوز والزرع فى الأرض من طلوع الشمس حتى مغربها ، ومعاناة البلهارسيا والانكلستوما. .وتستبد الصورة الكاريكاتورية بالكاتب، فلا يتخلى عنها هنا ، وكان أن دفعت به الى التعبير من الخارج بحيث بدت القصة كطرفة ، وتلكد ذلك فى احلام عبد العاطى عندما رأى الجاز فى أرضه :

ـ سيصير اميرا مثل امراء البترول ..

ـ سيسافر الى لندن وباريز .

ـ سيعشق الغوازى فى شارع الهرم .

ولكن الحرام يقتحمه فيفيق من احلامه غير المشروعة ، ويستغفر الله ، ويحلم احلاما اخرى :

ـ سيبنى جوامع كثيرة ..

ـ سيضرب كل من يتخلف عن اداء الصلاة فى الجامع .

اما احلام اقاربه وجيرانه وأهل القرية جميعا ، فلقد جمحت بهم لدرجة انهم تمنوا ان يتحول النهر الى نهر بترول أول بردم نهائيا .

ولقد تدخل الكاتب بشكل مباشر فى ثنايا القصة مثل تعليقاته على حرب الخليج ومحاولته فرض رايه بشأنها على القارىء ، كما اقحم كلمات: (ساكن البيت الأبيض ، قوات الانتشار السريع ، ومجلس الأمن) وكلها شكلت عبئا على القصة اضرت بها من حيث لم يرتب الكاتب بسبب الطريقة الساخرة فى النظر والتعبير .

واكرر ، ان الكتابة باستخدام العبارات الساخرة تحيل العمل الادبى الى شىء آخر يقترب من المقالة ـ رغم استخدام يوسف ادريس لهذا الاسلوب الساخر فى عديد من القصص ، مجموعة بيت من لحم على وجه الخصوص ـ الا ان القصتين تعتبران عن هم قومى ينتشر بطول وعرض الوادى ، ومن المهم الكتابة عنه ولكن بطريقة أخرى ، لأننا لسنا فى عصر النكات والسخرية .. نحن نطالب بالكتابة بالقلم المبضع الذى يتساوى مع خنصر اللحام ـ الجزار حتى يسيل منا اكبر قدر من الدماء لتشيع فينا حالة الألم المبدع من اجل تجاوز هذا الواقع المتهرىء الذى يكاد يسلمنا جميعا الى الهزيمة الكاملة أمام تحديات الثراء عند اخوتنا فى شبه الجزيرة العربية ، والتكنولوجيا الغربية التى نتعامل مع مظاهرها ولا نتعمق جوانياتها ، ولقد نجح العرونى ـ بقصتيه ـ فى التعبير بصدق شديد عن الأحلام المجهضة التى لم تجد طريقها ممهدا للتحقق بفعل الحرام وسوء التقدير.

• ـ فوزى ابو حجر وطريق طويل

فى قرية صفط تراب ولد ويعيش التلمس فوزى أبو حجر(١٦) ، ولأن القرية تقترب بمشارفها من مداخن مصانع المحلة الكبرى ، وبحكم نشاطه السياسى وانحيازه الى جانب الفقراء ، نواجه فى قصصه بنماذج

هامة لهم تعانى القهر والاضطهاد والاعتداءات غير المبررة ، وهو فى قصته (كلاب السيجه)(١٧) يحكى لنا على لسان طفل صغير كيف جرت وقائع السيجة بين أبيه والرجل الغنى ، والتى تمكن فيها الفقير من احراز نصر مؤزر على الغنى الذى امتقع لونه .. والكاتب يقدم لنا قصته وهو مدرك تماما للتناقض القائم بين الفريقين : فريق الرجل الفقير الماهر فى لعب السيجة تؤازره عواطف الزوجة ولهفة الابن على أبيه ، وفريق الرجل الغنى الذى يتاجر فى كل شىء ، ويسيطر على كل شىء فى القرية، ويناصره المنافقون من الفلاحين الذين يتحلقون حول اللاعبين ، وتضطرد عواطفهم المصنوعة مرة بالصمت مع الفلاح الفقير ، ومرة برسم علامات التشجيع واطلاق التعليقات عندما ينتصر الغنى .. وقد تصاعدت الأحداث فى القصة عقب كل دور الى أن انتهى الدور الثالث والرجل الغنى يعانى الهزيمة والطفل يعانى برودة الأطراف متوقعا ما سوف يحدث لأبيه ، وبالتالى سيربض فى وجداننا — وهو المنطقة المستهدف الوصول اليها وضمان انحيازها حتى ولو كان الأمر لعبا .. وما العمل لو تحول اللعب ، فى اطار الواقع المعاش ، التى لا ينبغى للفقراء تجاوزها حتى ولو كان الأمر لعبا .. وما العمل لو تحول اللعب الى شىء جاد من أجل استخلاص الحقوق وايجاد مكان تحت الشمس ؟!

وقد استفاد فوزى أبو حجر من أسلوب الفلاحين فى الحكى ، وقدم قصته فى هذا القالب المباشر ، واستغنى عن كثير من المحسنات الأسلوبية، واستخدم الصبى الذى يتلهف على أبيه ونتائج لعبه وكان انتصاره فى السيجة شارة تعتمد تجاوزه للقهر الأبدى فى القرية المصرية ، ووضح من خلال التعبيرات المقتضبة الدقيقة ، والدقة فى استخدام الكلمات نجاح الكاتب فى التعبير بصدق عن أشياء حميمة فى داخلهم تحفزهم على تبول التحدى رغم معاناتهم ووضعيتهم المتدنية ، مرة على أيدى الباشوات ، ومرة على أيدى البيروقراطيين ، ومرة على أيدى التجار وفى الأخير على يد كلاب السيجة !

وفى قصة (الثلاثة)(١٨) التى يكتسها الكاتب بقدر كبير من مشاعر التحفز لتجاوز الضآلة والقماءة والقهر ، يدير الموقف بين ثلاثة : واحد كبير وعظيم ، وصاحبنا المقهور — دونما أسباب واضحة — والقصير النحيف الذى يمد يد المساعدة للمقهور ورغم ذلك يعتدى عليه .. واذا أخذنا بما يورده بطل القصة من أنه قرر تجاوز قهره ورعبه ومواجهة الذين يعتدون عليه ، فلابد أن نعرف الأسباب .. من القصة لا يتضح أنه يتمتع بمكانة مميزة بحيث يطمع أحد فى ازاحته عنها حتى يكون الاعتداء مبرر ا، الا اذا كان يقصد أن المعتدين ساديون لا هم لهم سوى ايذاءه ، واذا

كانوا كذلك فلقد اصبح هو الآخر ساديا عندما اعتـدى على من بدا أنه اقصر منه ، وفى الجزء الاخير يتضح لنا أن الكاتب لم يكن قد أعد نفسه جيدا لتكملة الموقف الذى أخبرنا عنه وهو تجاوز القهر ، ذلك أنه اضطر لايجاد وسيلة ما لاستمرار القهر بأن صدمته سيارة يملكها احد الأغنيـاء والذى يملك وجها مألوفا لديه !

والقصة بهذه الوضعية ـ اذا قرأناها فى حدود المعنى الذى تعنيه الكلمات ـ لن تشكل اضافة ذات قيمة للقارىء الذى ينتظر من كاتبه ان يتقدم استشرافا له قيمة يجعل الحياة مقبولة .. اذا فلنحاول التوغل فيما وراء الكلمات علنا نجد شيئا يقصده الكاتب وقصرت وسـائلنا عن بلوغه ، فهو عندما يتحدث عن القاهر الأول يصفه بالطول والعـرض والأناقة فى الملبس « وعلى راسه طربوش احمر ، وفى يده منشة من شعر ذيل الحصان ، كان وجيها يدخن سيجارا ضخما .. هذا الوصف ينطبق على احد الباشوات ، ولم يملك المقهور أمام جبروت الباشا سوى أن تقذفه بالطوب .. ثم هو يتخيل ان العامل النحيل يقهره فقام بضربه : « وقفت محتزا . فوجدته متنمرا ، احسست بأن غضبه الهائل ، احسست بأن غضبه الهائل كفيل بسحقى ، فتهاويت داخلى » . وبالطبع فقد أصـبح المعنى واضحا تماما الآن ، لقد رسم الكاتب لنفســه أنه سـيكتب عن انتهازية وقمـاءة البرجوازيين الصـغار المضـطهدون من الاقطـاعيين والراسماليين ، وانهم فى حركتهم ضد قهر الطبقات العليا لهم ينسـون حلفاءهم من العمال والفلاحين ومن ثم تختلط الأمور ويعتقدون ان هؤلاء الكادحين أعداء ايضا ، وتظل حركة البرجـوازى الصغير رائحـة غادية محاولة الصعود ومحاولة الالتصاق بالطبقات الدنيا ، وفى النهاية لابد أن تنتهى كطبقة لانها ليست ـ اى الطبقة ـ سوى شرائح متمردة من طبقتى العمال والفلاحين او ذيول طبقتى الاقطاع والراسمالية . وهكذا تصبح القصة مصادقة على تحليل سياسى سسيولوجى مسبق ، ومن الأفضل للقارىء أن يرجع الى المصدر الأصلى كى تتضـح الرؤية أمامه بدلا من الولوج فى دهليز معتم بلا دليل !

ان المسافة التى ينبغى على فوزى أبو حجر اجتيازها من اجـل الاعلات من الدعاية السياسية المباشرة فى الفن ما تزال كبيرة ، كما أنه يحتاج الى صقل اداته واجلاء رؤيته بعيدا عن الادانات المسبقة ، وهو ـ كقاص ـ ينبىء بموهبة ذات فعالية لانه يعى تماما ماذا يفعل على الورق الى جانب وعيه للعلاقات فى الواقع ، وتعثره فى نقل رؤاه عبر القص افهمه واعلم ـ تماما ـ انه سيتجاوزه .

٦ ــ فوزى عبد المجيد شلبى والبحث عن قضية(١٩)

فى قصة (**الحلال المحرم**)(٢٠) يذكر الموقف فى لقاء حبيبين سابقين لم يتمسكا من الزواج ، هى تزوجت من كفل لها الفيلا والسيارة ومنجزات الحضارة فى الرفاهية البيتية ، وهو استمر وحيدا .. التقيا وتذكرا ماكان، ومارسا فعل الحب ، وهو قرر أنه لن يقترب منها بعد ذلك لأن فعله حرام وهى قررت أن الحرام هو بقاءها زوجة للرجل الآخر ، وتنتهى القصة بمحاولته اقناع نفسه بمنطقها والاستمرار فى الحلال المحرم . ولابد أن القارىء قد لاحظ أن الموضوع المطروح عليه موضوع عادى جدا ، وسبق أن خاضت فيه اقلام كثيرة واقلام اكثر ومسلسلات تليفزيونية بشكل مبالغ فيه ومن ثم فان القصة ــ وهى فى مأزق الكتابة عن المطروح سابقا والمتاح فنيا نظر لافتقاد التوجه ــ لابد وأن تصادف اعراضا ممن يريدون للفن مسارا آخر ، ولكنها ــ بلا شك ــ ستجد ترحيبا ممن يرون فى الفن منازلة للعواطف المشبوبة ، وموافقة لأحلام المراهقين .. وقد استخدم الكاتب لغة رصينة ساعدته على الولوج فى عالم « فهمى » ــ الرجل ، وعالم « حنان » ــ المرأة دون صعوبات تذكر فى الصياغة ، ذلك أن مفردات مثل هذه القصة متوافرة ولا تحتاج الى جهد من الكاتب ، يكفيه أن يجلس أمام (المرناء) ويشاهد هذا السيل العرم من المسلسلات ويستوعب ، ويكتب، أما القصص التى تستلزم مواقفــا فتواميسها صعبة التكــوين ولا تلين للكاتب الا بعد أن يمضى زمنا طويلا فى استيعاب الواقع ومحاولة الوقوف منه موقفا مميزا وانتقاديا ، وربما يعترض القارىء فيقول : اليس هــذا موقفا ومن ثم قصة جيدة ؟ وارد : حقيقة القصة مكتوبة بشكل جيد ، وواضح أن ادوات الكاتب مشحوذة جيدا الا أن القضية التى تهم القارىء المفروز حتى العنق فى طوابير الخبز واللحم المجمد والعثر فى وســائل النقل العام ، ومطاتاة كل شىء تستلزم من الكاتب اهتماما اساسيا ، لأن عشق رجل لامرأة متزوجة تخون زوجها ليس مجاله ــ طــالما لا تحمــل علاقتهما اية ادانة للواقع الذى ادى بهما الى ذلك الموقف ، رغم اشارة الكاتب الى أن علاقتهما قد فصمت بسبب عجز « فهمى » عن الدفاع عنها ومحاولة تهيئة مستلزمات الزواج ــ قصة يتوجه بها الكــاتب الى آلاف القراء المتكين من أمثال هذه الموضــوعات ، وبالتــالى تقف القصـــة ــ بمفهومها هذا ــ وحيدة ، مجردة قضية يمكنها ضمان تعاطفنا معها ، ولعل ذلك كان دافعا لفوزى شلبى الى كتابة قصة (**الأتوبى وحمــاره والطوفان**)(٢١) .

ولقد كان فوزى شلبى سادرا فى الثرثرات التى كانت مقامة فى نادى الأدب الذى أقيم على اشلاء نادى الثلاثاء الأدبى بقصر ثقافة طنطــا ، ومرتاحا الى أنه بين الحين والحين تنشر له قصة بجريدة الأهرام ، كما انه

كان مستسلما لنرجسية ان يرى اسمه مطبوعا فى الاهرام ومباركة اقرانه من نفس السن والاهتمام بتقدمه هذا المذهل ، وهكذا كان من الصعب اقناعه بتكريس قلمه — فى الكتابة القصصية — من اجل قضية .. ولكنه عندما التقيته ومكنته من التعرف — عن قرب — بمبدعين آخرين اطلعوه على عوالم اخرى فى الابداع القصصى ، شحذ قريحته ، وهيأ بصيرته لتفحص الواقع وتقديمه على الورق .. وهو فى (الأنتوبى) يحاول تجاوز الكتابة من الخارج ، وينغمس بالخلاص شديد فى عالم المتشرد — الضمير .. (الأنتوبى) بطل القصة رجل شريد ، يعيش الحياة دونما مسئوليات ، ويقتصر على مجرد العيش (وجهه الأسمر ملىء بالتجاعيد وعيناه ضيقتان تومضان ببريق نافذ فيه جسارة ، يسير بخطى ثابتة ، وتعبيرات وجهه أقرب الى البسمة منها الى الاكتئاب) ولقد حدث ان سرق حماره ، وتعاطف الناس جميعا معه ، والتعاطف ربما كان للمتعة او السخرية ، وعندما اكتشفوا أن « عطوه » اللص هو سارقه ، انهالوا عليه بالضرب حتى اسالوا دمه ، ولكن « الانتوبى » حال بينهم وبينه ، واطلق سراحه بعدما اخذ حماره ، وانتحى جانبا (بجوار حائط مشروخ مهدم واقترب الحمار من « الأنتوبى » واحتواه بنظرة حانية ، نظرة اعقبتها دموع غزيرة ، وراح ينهق بكاءا وعويلا) .

ويصدر الكاتب قصته بمقطع من كتاب الموتى عن (النقى) الذى لم يظلم ولم يقتل ولم يكذب .. الخ وبالطبع هذا التصدير مقصود به ان « الانتوبى » هو الذى النقى الوارد كتاب الموتى ، وقد تمثل نقاءه فى احتضانه لعطوه اللص ودفعه الناس عنه وتجفيف دمائه وصياحه فى الجمع : (اترغبون ان تجعلوا منه شماعة لكم ، ليس هو المذنب الوحيد بينكم ، بل اقلكم خطيئة) ، وبالطبع هذا الكلام ترديد لكلام منسوب الى المسيح عليه السلام : (من كان منكم بلا خطيئة فليرمها بحجر) .. والكاتب يركز على الاخوة بين « الأنتوبى » المتشرد النقى و « عطوة » اللص الذى لم يجد أحدا يسرقه فسرق حمار « الأنتوبى » .. ولكن القصة كادت تتفتت الى عدد من القصص بفعل تواجد موقفين داخلها : الأول موقف الأنتوبى من زيارة المسئول الكبير فى المحافظة وهدم البلدية لعشته من أجل نظافة الشارع ، والثانى سرقة حماره وكلاهما يصلح لقصة مستقلة .. ولكن يغفر لفوزى هذا التزيد حيث تمكن من كتابة قصة يتوافر فيها قدر كبير من محاولة السيطرة على فكر محدد يمكن ايصاله الى القارىء وهو ان البراءة والأصالة والحب متوافرة فى الانتوبى المتشرد، وافتقدت الجموع مثل هذه المشاعر ، ومن ثم يصبح « الأنتوبى » رمزا وضميرا من الواجب المحافظة عليه وهذا هو التوجه الأساسى فى القصة

التى تشى بتقدم ملحوظ للكاتب . وبعد ، ان هذه الدراسة لا تطمــح ان تكون الكلمة النهائية ، وانما يقتصر أمل كاتبها على اثارة حوار مع هؤلاء المبدعين ، وقصد بها ــ فى المحل الأول ــ تقديم صــورة شبه بانورامية لحركة الابداع القصصى فى محافظة هامة فى الدلتا الجميلة .

هوامش : ــ

١ ــ يعمل بمدرسة التجارة الثانوية بالمحلة الكبرى ، تجاوز الثــلاثين ، وتنشر قصصه فى عدد من المجلات المصرية والعربية وله مجموعة قصصية باسم (القبيح والوردة) صدرت عن دار شهدى للطبع والنشر بالقاهرة ، متزوج واب لطفلين .

٢ ــ مجلة البيان الكويتية العدد ١٩٧٩/١٢٦ .

٣ ــ مجلة الموقف العربى القاهرية عدد سبتمبر ١٩٧٩ .

٤ ــ مجلة البيان الكويتية العدد ١٩٧٨/١٤٦ .

٥ ــ مجلة البيان الكويتية العدد ١٩٧٨/١٥١ .

٦ ــ مجلة البيان الكويتية العدد ١٩٧٩/١٦٠ .

٧ ــ يقيم فى طنطا ، تجاوز الثلاثين وتنشر قصصه فى مجالات متعددة فى العــالم العربى وصدرت له مجموعته الأولى « احترس القاهرة » عن مطبوعات الرافعى .

٨ ــ ضمن المجموعة السابق ذكرها .

٩ ــ مجلة ابداع عدد فبراير ١٩٨٤ فى باب تجارب .

١٠ ــ يعمل مدرسا للرسم بمدرسة طنطا الثانوية ، متزوج واب لطفل واحد .

١١ ــ مجلة عالم القصة العدد ١٩٨١/٦٠ .

١٢ ــ الطليعة الادبية فى بغداد .

١٣ ــ يقيم فى صفط تراب ويعمل بمــديرية الشباب بطنطا وعضو أسرة تحــرير مجلة « الرافعى » .

١٤ ــ عنوان القصة : حكاية الفلاح الفالح وكيف اضاع ارضه وبقرته ، ابداع عدد مارس ١٩٨٣ .

١٥ ــ مجلة (الرافعى) عدد مارس ١٩٨٤ وتصدر شــهريا عن مديرية الشــباب والرياضة بطنطا وتطبع بالمسار .

١٦ ــ حاصل على بكالوريوس تجارى ويعمل محاسبا وله نشاط سياسى بارز فى محل اقامتــه .

١٧ ــ فازت بالجائزة الأولى فى مسابقة مجلة الرافعى للقصة القصيرة .

١٨ ــ مخطوطة لدى الكاتب ثم نشر -بعدد اكتوبر ١٩٨٤ من مجلة « ابداع » .

١٩ ــ يعمل بهيئة البريد بطنطا ، متزوج ويقيم بقرية ميت جيش البحرية وتقع على مشــارف طنطــا .

٢٠ ــ مخطوطة ، ثم نشرت فى الاهرام والرافعى فى عددها الصادر فى مايو ١٩٨٢ .

٢١ ــ مخطوطة لدى الكاتب ، وقد اخبرنى انه قد دفع بها الى مجلة « ابداع » التى نشرت فى عدد اكتوبر ١٩٨٤ .

قصة قصيرة

مـا بيـنـنا

محمد المخزنجى



رحت اعلمها كيف تقول بالعربية : « احبك . احبك . احبك » ، وكان بحر الغردقة الفيروزى ينسرح فى المدى سهلا ، لـكن حرف الحـاء بدا يستعصى . نطقتها بعد مرح كثير وومضات بارقة من وهج اللمس : « انا لك . انت لى . انا لك . انت لى »

ذلك اننى ، فى هذا ، مزعج تماما ، الا لو كان الأمر حبا أو تقمصا للحب . ثم ان هذا الحرف العربى ـــ يا للغرابة ـــ لا يسكن لسـانى أو الوجدان فقط ، بل يحيا فى جسدى ايضا . فهو ـــ هذا الجسد ـــ لا يمتلىء باليقظة الا فى اثر النداء عليه ـــ همسا ـــ بالعربية الأنثى !

وغابت تتهيأ كيما ـــ فى هذا الشاليه الخشبى المطل على الشاطىء الخالى ـــ نطير . وكنت فى احتقان التوتر الذى يسبق كل طيران من هذا

النوع أسرب بعضا من تعجلى فى تحريك أطرافى .. أمشى فى المكان جيئة وذهابا ، وتتلمس أصابعى أيما شيء تعبث ، حتى ســحابات جيــوب حقيبتها الكثار .

لكن ترعبنى حروف الجريدة العــربية !! .. وهى تخــرج بين اصابعى من جوف حقيبتها ؟ !

تمزق الجريدة سجن طيها بصوت ، وتنبسط امام وجهى المذهول . وقلت لها بمرارة ، وهى تقبل شبه عارية : لمــاذا اجهدتينى اذن فى تزديد كلمتين ، وأنت تقراين جريدة ؟! وتضعين خطوطا تحت اهم السطور ؟! وما اسمك الحقيقى الآن يا ليز ؟ .. جولدا أم يائيل أم سارا ؟ ومالموضعك فى الموساد ؟!

هذا الذى لم ارده ابدا بين البشر ، واضح انهــا ــ هى ــ كانت تختاره منذ البداية بيننا : الكذب الأسود ، او نية الشر ، أو هما معا .

لكنى فى جوهر هذا الروح الذى يسكننى ، اكتشف أننى بدوى تماما، لم افكر ــ مجرد تفكير ــ فى ايذاء امراة . بالذات : امراة كنت ــ على الأقل ــ اتوهم ، منذ هنيهات ، حبها . وهذا اخطر ما فى الأمر .

ملف العـــدد

الذكرى العشرون لرحيل الدكتور محمد مندور

ناقد مسرحي من الطراز الأول ..

بقلم: توفيق الحكيم

مما لا شك فيه أن « محمد مندور » كان له حضور واضح فى حياتنا الثقافية فى الأربعينات وما بعدها . وكانت للقضايا الأدبية التى طرحها وخاصة فى الشعر والمسرح والمناقشات التى ثارت حولها مما نفخ الروح النابضة فى حياة الأدب وشبابها الناهض فى تلك المرحلة ... وكانت معرفتى به بعد عودته من بعثته الدراسية فى فرنسا ، ونشره لمقال عن مسرحيتى « بجماليون » التى صدرت فى كتاب وقتذاك ... وهاجم المسرحية فى مقاله ، وكان يظن انى سأغضب . ولكن الذى حدث هو انى صدقته . فأنا اصدق النقد النزيه الذى ينشد البحث الموضوعى وليس التجريح .. **وكان « مندور » من هذا الطراز الذى يقوم نقده على «البحث والرأى والقضية** ... الى ان اخرجت « المسرحية » ومثلت بعد ذلك فى « مسرح الحكيم » بمناسبة افتتاحه ، ولم احضر ذلك ولم تطأ قدمى ذلك المسرح ... واذا بالناقد « مندور » يكتب عن هذه المسرحية نقدا ادهشنى فقد كان مقاله بعنوان « قصيدة درامية » ... ولم ير فيها ما سبق ان قراه فى الكتاب .. فأدركت انه « **ناقد مسرحى » من الطراز الاول ...**

وهو على نقيضى .. فأنا قد تعلمت الكتابة المسرحية من الكتاب وليس من المسرح .. فأنا لم التصق بالمسرح الا فى العشرينات .. حيث كنت اقيم فيه ليلا ونهارا شبه اقامة دائمة .. أما بعد ذلك فقد خطفتنى « المطبعة » وأصبح مسرحى هو الورق والكتاب ... ثم ذهبت الىفرنسا فى منصب المندوب الدائم باليونسكو ومكثت عاما وعدت فى مطلعالستينات فوجدت الصحافة تلاحقنى بالأحاديث عن فترة اقامتى بالخارج . فكنت أهرب ... وكلفت احدى الصحف « مندور » لأخذ حديث منى . فهربت وبعد ذلك فوجئت بصدور كتاب من تاليفه بعنوان « مسرح توفيق الحكيم »

وسألنى عن رأيى فيه فقلت : الكتاب جيد ، وربما فيه بعض المعلومات كانت تقتضى التصحيح البسيط ، فقال : اردت مقابلتك فهربت ، فذهبت الى رأس البر مع « القبيلة » وكان يقصد « عائلته » . وهنــاك ألفت الكتاب .. وقــد بقى هذا الكتاب مرجعا فى المسرح أجد الاشــارة اليــه فى ابحاث الدارسين بأقسام اللغات العربية فى الجامعات العالمية .. هــذا من حيث العلاقة الشــخصية ، أما من حيث نشــاطه الأدبى والثقــافى والسياسى فهو نشاط متسع الميــادين بارز التــأثير فى المجتمع بكامل أرجائه ومختلف اتجاهاته ، ولا يمكن الاحاطة فى حيز هذه العجالة بأعماله القيمة الباقية التى تحتاج فى دراستها الى النظر المتــأنى المتعمــق من اهــل الاختصاص فى كل فرع من فروعها العديدة .. وأرجو أن تجــد من جامعاتنا وهيئاتنا العلمية والاجتماعيــة ما تستحقه من عناية واهتمام .. **فلقــد كان « محمــد مندور » مثالا للوطنى المثقف الذى خــدم بلاده اجل الخــدمات ، وسيبقى اسمه وعمله دائما مقرونا بأجمل الذكريات .**

اقــرا لهؤلاء

فى العــدد القــادم والأعــداد التالية

د. لطيفــة الزيات	**د. عبد المحسن طه بدر**
د. جابر عصفور	**د. رضوى عاشور**
د. السعيد بدوى	**عبد الحميد ابراهيم**
حسين مروة	**د. علاء حمروش**

محمد مندور .. عميد النقد الأدبي العربي الحديث

فتحي رضوان

عرفت **محمد مندور** ، منذ بدأ ينشر مقالاته وبحوثه النقدية ، فى مجلة الثقافة ، فقد استوقفنى ، وأثار اعجابى ، ودهشتى معا ، اسلوبه الجديد فى أمور النقد الأدبى ، وكان جواز مروره الى قلوبنا وعقولنا ، اصطلاحه الجديد **« الشعر المهموس »** ، الذى اطلقه على طراز من الشعر ، يخاطب القلوب فى همس يهز النفس ، ويهز كوامنها ، ويحملها على التأمل والتفكير ، فى حين أنه لا يلجأ الى اسلوب الصخب والضجيج ، من حيث اللفظ ، أو منهج الأداء ، وبعد قليل من هذه المقالات ، اصبح اسم محمد مندور على السن الأدباء والمتأدبين ، وواحدا من طليعة الكتاب والنقاد . ولم أكن اتصور أنه لن ينقضى سوى وقت قصير ، حتى يصبح محمد مندور هذا الكاتب الجديد ، صديقا أحبه ، وابادله الرأى فى شؤون السياسة والفكر ، واشعر انى أعرفه منذ سنوات طويلة . واخرجنا اللواء الجديد ، لسان حا للحزب الوطنى الجديد ، الذى انشق على الحزب الوطنى القديم ، فاستكتبنا محمد مندور ، وكنا ندفع له عوضا عن مقالاته العظيمة مكافأة متواضعة ، كان يأخذها بلا تردد ، لأنه كان يعرف اننا أبنـــاء مدرســة واحدة ، وان هدفنا واحد ، وغايتنا مشتركة . ثم تابعنا خطوات محمــد مندور فى المجال العام ، وهى خطوات مقرونة بالنجاح مبشرة بأن شخصية جديدة ستنضم الى كتيبة المجددين ، والمناضلين وأنها ستأخذ مكانها فى الصف الأول ، وان دورها ستتضح معالمه سريعا وبالفعل تم كل ذلك . فقد سمحت جريدة المصرى اليومية التى ظهرت لتنــافس جريدة الاهرام العتيقة ، والتى اعتبرت جريدة حزب الوفــد ، وان كانت لا تعلن عن انتسابها اليه ولا تحدثها باسمه ، ولهذا السبب ، راجت المصرى رواجا عظيما ، وقد سرنا يومذاك ان هذه الجريدة المصرية ، قد تعاقدت مع محمد مندور ليكون أحد كبار محرريها ، وهو بعد فى اولى درجات حياته العامة ، واعتقد أنه كان فى تلك الفترة مدرسا بكلية الآداب ، أو مدرسا مساعدا . وفقد مندور وظيفته الحكومية فى الجامعة ، وكانت وظيفــة مرموقة من جهته ومضمونة المرتب من جهة أخرى ، ولكن (مندور) كان يحس ان دورا كبيرا من النضال والعمل الحر ، ينتظره فلم يتردد فى توقيع

العقد بينه وبين صاحب جريدة المصرى ، غير آبه ، بما قد تجره عليه الأيام من متاعب تحصيل العيش ، فى أيام كان دخل الأديب ضئيلا . ولم يلبث مندور حتى اختلف مع صاحب المصرى الذى فصله ، ليتحرر مندور من كل قيود الوظيفة الرسمية والعرفية ، وبذلك يتهيأ الكتابة الحرة الطليقة من كل قيد . ثم رفع مندور دعوى على جريدة (المصرى) تعويضا له عن الأضرار التى لحقته من قرار الفصل غير المبرر ، وكم كان دورنا اذ سمعنا أن مندور قد كسب دعواه ، وكان ذلك فى ذاته شيئا جديدا ، فان دعاوى التعويض فى قضايا المتعلقة بالعمال وأرباب الأعمال ، كانت تتعثر لسيادة العقلية التى كانت ترفع من قدر أصحاب رءوس الأموال، وتضيق على العمال .

واتضحت معالم شخصية مندور ، فأصبح من هذه الطليعة التى تضم عددا قليلا من المبشرين بالحرية الاقتصادية ، بعد الحريةالسياسية، وكان هؤلاء المبشرون الجدد ، مصدر هم وقلق كبيرين للسلطة ، ولأرباب الاموال ، ولأصحاب الأعمال ، وكانوا يعتبرون ظهور هذه الطليعة نذير سوء ، وان السكوت عليهم ، والتراخى فى الضرب على ايديهم ، سيجر الويلات على مصر . وقد اقتضت الظروف السياسية اقالة محمود فهمى النقراشى رئيس حزب السعديين بعد تصادم وقع بين طلبة الجامعة مع البوليس عند كوبرى عباس ، وقد تواترت الأقـــوال على أن الشرطة أسرفت فى استعمال العنف ، مستخدمة العصى ، والقنابل ، ورصاص البنادق ، وأن كوبرى عباس فتح ، وان عددا من طلبة الجامعة قفزوا الى المـــاء ، نجاة بأنفسهم من العذاب والموت ، وقد انكر السعديون هذه الواقعة برمتها ، وطالبوا بذكر اسم لطالب واحد قتل او جرح ، الا ان النقراشى فقد منصبه كرئيس للوزراء وحل محله ، شيخ عجوز ، كان قد احيل الى المعاش ، وخيل الى الناس ، أن دور السياسى قد انتهى بعد عمر طويل من مقاومة الاتجاهات الشعبية ذلك هو دولة اسماعيل صدقى باشا ، الذى تهيأ لدورة جديدة من المفاوضات مع الانجليز ، بعد ان فشل سلفه النقراشى فى هذه المفاوضات ، وفى عرض قضية مصر على مجلس الأمن وان كان موقفه متسما بالشجاعة فقد حمل على الاستعمار البريطانى لم تكن معهودة من رئيس وزارة فى الحكم .

تولى اسماعيل صدقى رياسة الوزارة وشرع فى استئناف المفاوضات فحضر لهذه المفاوضات باعتقال كل من اعتبر بلغة تلك الأيام يساريا ، كان لابد أن يكون محمد مندور فى مقدمة المعتقلين واحسب ان هذه هى المرة الأولى التى عرف فيها مندور السجن ، وفى تلك الأيام ، نشرتجريدة أخبار اليوم ، وكانت جريدة القصر والقطـــاعات المحـــافظة ، واحزاب

الاقليات ، اخيرا يظهر مندور كعميل للاتحاد السوفيتي ، ولم يتردد مندور كعادته فى أن يقاضى أخبار اليوم على هذه الفرية المكذوبة ، وقضى القضاء لصالح مندور للمرة الثانية .

وكبر شأن الجناح المتطرف فى حزب الاغلبية الوفدية ، حتى استطاع أن يصدر جريدة يومية باسم (صوت الأمة) وتولى محمد مندور رياسة تحريرها ، وراح يكتب كل يوم مقالات يروج فيها لأفكاره ، ويهاجم معاقل الرجعية ، وأصدقاء الانجليز ، والمؤمنين بالمفاوضات ، وخصوم نشاط الطلبة والعمال ، وكانت هذه المقالات فى جريدة كتب لها حظ غير قليل من الرواج الذيوع فرصة لبروز شخصية مندور المفكر السياسى والمناضل الذى لا يجامل فى اظهار رأيه ومطاردة خصوم التقدم والتحرر والتطور . وقد ساقته النيابة العامة لأكثر من قضية أمام محكمة الجنايات، **ويشرف مندور انه استطاع بفضل مواقفه السياسية الحادة ان يظفر من محاكم الجنايات باحكام براءة تقرر فيها للشعب حق النقد وما بلغت عبارة الكاتب الناقدين شدة او صراحة .**

وفى يناير سنة ١٩٥٠ ، جرت انتخابات عامة بعد أن تدهورت الحالة السياسية فى مصر ، وتخبطت الدولة فى قراراتها السياسية ، بسبب رفض الطبقات الجديدة من الشباب ، العلاقة القلقة ، بين مصر وبريطانيا ، وهو الرفض الذى عبرت عنه فيما بعد فصائل الفدائيين فى بور سعيد والاسماعيلية وأبو حماد والقرين بالحديد والنار ، ورشح الوفد محمد مندور نائبا عن دائرة الوايلى ، فانتخب ، وتحقق له ولجيله أمل كان يساورهم جميعا ، باعتبار أن المجلس التشريعى ، أى مجلس النواب فى تلك الأيام ، كان مقدمة الكفاح السياسى فى أكثر مجالاته تأثيرا ، ولكن حريق القاهرة الذى فاجأ النظام السياسى الذى كان قائما آنذاك ، أدى الى حل البرلمان ، وعاشت مصر فترة من القلق السياسى ، وضعت له حدا ثورة سنة ١٩٥٢ .

وفى ظل هذه الثورة ، انفسح مجال العمل الأدبى على اوسع نطاق — للدكتور محمد مندور الناقد الأدبى والكاتب السياسى ، وقد اصبح بغير جدال عميد النقاد الادبيين ، وتابع الانتاج الأدبى فى تلك الأيام بمقالاته التى قننت اصول النقد ، وبينت قواعده ومناهجه ، وفاضلت بين مختلف المذاهب التى كانت سائدة فى تلك الحقبة فى الغرب ، وتتلمذ عليه عدد عديد من الشبان الادباء الذين كانوا يأخذون عنه وعن مقالاته وعن كتبه واحتفت به الاذاعة ، فاصبح صوته مسموعا فى اكثر من برنامج ، وانتعشت آماله فى مستقبل سياسى لمصر والمنطقة العربية بعد ان توالت

مقومات الثورة . وترامت شهرة مندور فى العالم العربى ، وحضر عددا غير قليل من المؤتمرات الدولية .

الا أن صحته كانت تعانى منذ اضطر الى اجراء عملية جراحيـــة خطيرة فى المخ ، بقيت آثارها واضحة فى طريقة نطقه للـــكلام ، الا أن ارادته تغلبت على كل هذه العوائق الصحية وبقى متحدثا مبينا وحتى وافاه الأجل فى مثل هذا الشهر سنة ١٩٦٥ ، قبل أن يكمل الستين من عمره ، فكانت وفاته مصابا فادحا حزن له الأدب والفكر ، ورواد التقدم السياسى ، والمؤمنون بحرية الانسان وحقوقه .

الا أن تلاميذ مندور والمعجبين بادبه والمتأثرين بأعماله والآخذين بمناهجه ، مطمئنون الى ان محمد مندور ، سيبقى علما فى تاريخ الأدب المصرى والعربى لأجيال قادمة ، وان صورته من صانعى تاريخنا الجديد ستكون من ابرز الصور ، واكثرها اشراقا ، وان كتبه التى قاربت الثلاثين سنحيا مرجعا للمتأدبين والناشئين ، والأساتذة بوصفها اكبر تركة نقدية خلفها اديب معاصر . رحمه الله رحمة واسعة ونفع وطنه واهله ومحبيه بأدبه وعلمـــه .

وفى الليلة الظلماء يفتقد البدر

محمود أمين العالم

ما أشد عظمة الانسان ، الذى ما تحدثنا عنه ، وجدنا انفسنا نتحدث بالضرورة عن مرحلة كاملة من تاريخ صاعد ، تاريخ امة ، او تاريخ ثقافة . ذلك انه لا يكون مجرد ابن من ابناء هذه المرحلة او تلك ، معايشا لها ، او معبرا عنها فحسب ، وانما يكون كذلك احد صانعيها .

وذلك هو شأن الدكتور محمد مندور ، وهذا هو معناه الحى فى حياتنا السياسية والثقافية على السواء .

حقا ، لقد ولد الدكتور مندور عام ١٩٠٧ ، ووعى بثورة ١٩١٩ وهو تلميذ من تلاميذ المدرسة الابتدائية ، وانطبعت معالم هذا الحدث القومى الكبير فى نفسه ، الا انه لم يكن ابنا من ابناء هذه الثورة . بل كان بفكره وممارساته ومواقفه ارهاصا لمرحلة اخرى جديدة لهذه الثورة القومية الديمقراطية بل مشاركا فى انجازها ، مرحلة اخرى جديدة لهذه الثورة بدات فى الاربعينات وبلغت قمتها فى ثورة يوليو ١٩٥٢ .

هل اقول .. قد يكون من حسن حظ الدكتور مندور انه مات فى مايو ١٩٦٥ قبل الهزيمة العسكرية لهذه الثورة عام ١٩٦٧ وقبل الانتكاس الشامل عليها فى بداية السبعينات ؟! ..

فى عام ١٩٣٩ عاد الدكتور محمد مندور من فرنسا ، بعد اقامة طالت تسع سنوات ، عاش خلالها احداثا بالغة الاهمية سواء فى المجال السياسى او المجال الثقافى . ففى المجال السياسى عاش تجربة صعود الفاشية والنازية فى ايطاليا والمانيا ، كما عاش تجربة تشكيل الجبهة الشعبية فى فرنسا ، وتجربة الحرب الثورية ضد الفاشية الصاعدة فى اسبانيا . ولم تشغله هذه التجارب العاصفة عن دراساته الأكاديمية للقانون والاقتصاد ، بل لعلها عمقتها . وعاش فى المجال الثقافى احتدام التيارات الأدبية الابداعية الجديدة التى كانت تتمثل فى **مالارميه والوار**

واراجون وبريتون ومالرو وفاليرى فضــلا عن التيارات الفنية والارهاصات الأولى للفلسفة الوجودية وأدبها . الا أن هذه التيارات الابداعيةالجديدة لم تحرمه كذلك من استيعاب الدراسات والمناهج اللغــوية والأدبيــة والأكاديمية فى السوربون ، ولقد أسهمت هــذه الخــبرات الســياسية والثقافية والأكاديميــة جميعــا فى تعميق وتأصــيل مفــاهيمه العقــلانية والديمقراطية واغناء وشحذ ذوقه ووجدانه الأدبى .

على أن معايشته الحميمة لهذه الخبرات والتجارب والدراســات لم تعزله عن أحداث وطنه ، بل كان يتابع هذه الأحداث ويعلق عليهــا فى الصحافة الفرنسية ، ويلتقى بالوفود الســياسية المصرية التى تأتى الى فرنسا ويتعاون معها فى عرض القضية الوطنية المصرية على الرأى العام الفرنسى (مثل لقائه بممثلى الوفد المصرى عام ١٩٣٦ فى باريس).

وهكذا يعود الدكتور محمد مندور الى وطنه عام ١٩٣٩ مســلحا بخبرات ومعارف غنية فى مختلف الشئون السياسية والاقتصادية والثقافية، ليلتحم مباشرة فى الصراع الدائر فى المجتمــع المصرى آنذاك وليشــارك مشاركة واعية فعالة فى أكثر من معركة من معــارك تاريخنــا المصرى الحــديث .

اختار الدكتور مندور حزب الوفد ـــ آنذاك ـــ اطارا ـــ مجــرد اطار ـــ لنشاطه السياسى والفكرى . ولهذا تشكل حوله داخــل الاطار الوفدى ما يسمى بالطليعة الوفــدية التى كانت تعــبر عن موقف وطنى ديمقراطى ذى توجه يسارى يتعارض مع مجمــل الســياسة الوفدية الرســمية .

كانت مواقف الدكتور مندور تصدر عن عداء حاسم لا هوادة فيه للاستعمار البريطانى الذى كان جاثما على أرض مصر آنذاك ، فضــلا عن الاستعمار العالمى عامة كما كانت تصدر كذلك عن عداء لما كان يسميه « **بالاستعمار الداخلى** » اى الاستغلال والاســتبداد أو بتعبــير آخــر الراسمالية المصرية التابعة للراسمالية العالمية .

ولهذا كان من الطبيعى الا يصطدم الدكتور مندور فحسب بقــوى وفئات اجتماعية تتمثل فى الطغمه الطبقية الرجعية الحاكمة فحسب التى كانت تعبر عن تحــالف مصلحى بين الاحتــلال البريطانى والسراى وكبــار ملاك الأراضى ، والراسمالية المصرية الكبيرة ، بل كان من الطبيعى أن يصطدم كذلك بالفئات الاجتماعية المهيمنة داخل حزب الوفد نفسه والتى

كانت تمثل شرائح من كبـــار ملاك الأراضى والرأسماليـــة الكبيرة المصرية فضلا عن بعض الفئات المتوسطة .

ويكتب الدكتور مندور فى اغســطس ١٩٤٥ داعيـــا الى ضرورة « مقاومة التيار الرأسمالى الآخذ الآن فى الصعود » كما يكتب عام ١٩٤٦ « ليس بكاف أن ندافع عن قوتنا وقوت ابنائنا ومواطنينا ضد الأجنبى . بل لابد أن ندافع عنه ضد المستغلين من المصريين والأثرياء الجشعين » ويكتب فى تلك المرحلة المبكرة كذلك « نحن نحارب الرأسمالية فى ايمان ». وتتشكل اللجنة الوطنية للطلبة والعمال عام ١٩٤٦ فينبرى لتحية هــذا « الحدث الخطير » على حد تعبيره ، وللدفاع عنه ، ويقــارن بينــه وبين ثورة ١٩١٩ ، مبرزا ارتباط التحرر الوطنى بالتحرر الاقتصادى والاجتماعى فى هذه المرحلة الثورية الجديدة .

ولم تقف مساهمات الدكتور مندور على كتاباته فحسب ، بل كان ينشط بين جماهير حزب الوفد ، كما ينشط فى البرلمان الذى نجح فى دخوله عام ١٩٥٠ ببرنامج وطنى ديمقراطى تقدمى . وما أكثر ما عرضه ذلك للاعتقال والسجن والحرمان من العمل — فبين عام ١٩٤٥ — ١٩٤٦ ذهب الى الحبس الاحتياطى بسبب مقالاته ما يقرب من عشرين مرة . وفى ١٠ يونيه ١٩٤٦ يدخل السجن الكبير الذى فتحه صدقى باشا لخيرة مثقفى ومناضلى مصر ، متهما الدكتور مندور بأنه ضـــابط الاتصـــال بين الوفد والكومنترن ! .

وكان الدكتور مندور يتلقى هذا دائما برأس شامخ ، وعقل متفتح وجسارة نضالية حتى بعد اصابته عام ١٩٥٠ باختلال فى الغدة النخامية واستئصالها وتأثير ذلك على حيويته وايقاع حركته لقد ظل فى كتـــاباته ومواقفه قوة توعية بل قوة فاعلة فى تجذير الأوضـــاع الثورية فى مصر والتمهيد لثورة يوليو ١٩٥٢ .

وكان قيام هذه الثورة تجسيدا بغير شك لكثير من مفاهيمه وممارساته النضالية المختلفة . ولهذا كان من أوائل الذين سارعوا الى تحيتها وتأييدها ومساندتها ، ولكنه حرص منذ بداية البداية أن يقدم لها نصيحة غالية : **كان كتابه « الديمقراطية السياسية » الذى صدر عام ١٩٥٢ فى العـــام الأول للثورة هو نصيحته الغاليـــة لهـــذه الثـــورة . كأنه كان يدرك أن الديمقراطية هى السبيل الحق لتصويب مسار هذه الثورة ، وكأنه كان يتنبأ بأن النقيصة الديمقراطية ستكون مصدر الضعف الأساسى فى هذه الثورة ، والثغرة التى سوف تثب منها الثورة المضـــادة عليهـــا وعلى منجـــزاتها .**

وفى تقديرى أن موقف الدكتور مندور من قضية الديمقراطية وليست مسألة انتسابه القديم الى حزب الوفد كما يقول بعض الكتاب هو السر وراء ما كان بينه وبين قيادة ثورة يوليه من تحفظ بل من خلاف كان يصل احيانا الى الاستغناء عن خدماته الصحفية ، او شطب اسمه من قائمة المرشـــحين للبرلـــان .

على أن هذا لم يمنع الدكتور مندور من مساندة المواقف والمنجزات التقدمية للثورة ، وأن يكرس قلمه لتعميق الوعى بالمبـــادىء الوطنيـــة والديمقراطية بل وبالفكر الاشتراكى العلمى كذلك .

والحق اننا نستطيع القول بأن الدكتور مندور قد تطور فى كتاباته وممارساته السياسية والاقتصادية والاجتماعية ، فأخذ يرتفع من مستوى الرؤية الليبرالية الاصلاحية والعدالة الاجتماعية التقدمية بشكل عام ، ويقترب شيئا فشيئا من الرؤية الاشتراكية العلمية ، فيتبناها ويبشر بهـــا بمســـتوى أو بآخـــر .

ولقد تواكب هذا التطور الفكرى السياسى والاقتصادى والاجتماعى مع تطور مفاهيمه فى النقد الأدبى كذلك .

انه فى النقد الأدبى العربى صاحب « ميزان جديد » بغير شـــك . لعله فى البداية كان امتدادا لمدرسة طه حسين التذوقية ، تأثرا بمدرســـة لانسون ودور كايم ودراساته الاكاديمية فى الســـوربون عامة . الا أنه سرعان ما انتقل بالممارسة النقدية ، المرتبطة بممارســـاته الســـياسية والاجتماعية ، داخل السياق المتحرك المحتوم للمجتمع المصرى ، ان اخذ ينتقل من مرحلة الأدب المهموس والدراسة النصية الموضعية للأدب الى مرحلة اعمق من التحليل والتفسير متبنيا اكثر فأكثر وأعمـــق فأعمـــق ، الرؤية الاجتماعية للأدب ، دون اغفال للخصوصية الفنية الجمـــالية . وهذا ما عبر عنه فى كتاباته الأخيرة « بالنقد الايديولوجى » . وقد نختلف معه فى هذه التسمية فكل نقد يتضمن بالضرورة — فى تقديرى — بعدا ايديولوجيا — أيا كان هذا البعد — ، الا أن هذه التسمية كانت تعبيرا صريحا عند الدكتور مندور عن انتماء فكرى ومنهجى . وهو يعترف فى بعض كتاباته بأن زيارته للاتحاد السوفيتى وبلدان اوروبا الشرقية قـــد « جعلتنى أتبين حقيقة هذا العالم وما يضطرب فيـــه من نظـــريات كانت غامضة فى ذهنى أشد الغموض ، ومن بين هـــذه النظـــريات الواقعية الاشتراكية بهذا المعنى الجديد الذى كان يلوح لى منافيا أو على الأقـــل مجانبا لحقائق الناس والأشياء » .

وتحتدم المعارك الفكرية والنقدية بينه وبين مختلف الكتاب والنقاد مثل العقاد ، والشيخ أمين الخولى ، وخلف الله وسيد قطب ورشاد رشدى وغيرهم . وتكاد هذه المعارك جميعا أن تتلخص فى رفض الدكتور مندور قصر النقد الأدبى على التحليل اللغوى أو التحليل النفسى أو التحليل الفنى الخالص الخالى من الدلالة الاجتماعية أو الرؤية غير التاريخية للتراث الأدبى أو النزعة العرقية القومية الضيقة .

على أن الدكتور مندور ، فى تطوره المنهجى من المنهج التذوقى الى النهج التحليلى والتفسيرى والتقييمى الاجتماعى ، لم يكن يقوم بقطيعة أبستمولوجية ومنهجية مع كل مرحلة من هذه المراحل ، بل كانت كل مرحلة جديدة تتضمن — بمستوى أو بآخر — المرحلة أو المراحل السابقة ، كما تتضمن استيعابا نقديا لتراثنا النقدى العربى القديم . ولهذا نجد فى نظريته التى يسميها « بالنقد الايديولوجى » كل عناصر التذوق فالتحليل فضلا عن التفسير والتقييم . ولهذا قد يكون من التعسف أن يقال عن منهج الدكتور مندور — كما يذهب بعض الكتاب — أنه منهج أرسططالى خالص . فما أبعد التصنيفيه الأرسطية والثوابت الارسطية — رغم استعانته بها أحيانا — عن مجمل منهج الدكتور مندور فى تطويره وفى تركيبيته التى تجمع بين التحليل النصى والرؤية التاريخية والتقييم الجمالى والاجتماعى ، بين التذوق الذاتى والدلالة الموضوعية . كما أنه من التعسف كذلك أن يقال — كما يذهب بعض الكتاب — الى أن منهج الدكتور مندور النقدى هو منهج انتقائى ، بسبب استمرار عناصر التذوق والتحليل فى منهجه النقدى الأخير . حقا ، اننا كما ذكرنا نجد هذه العناصر مجتمعة فى المرحلة الأخيرة من تطوره النقدى ، ولكننا نجدها — فى كثير من الاحيان — متضافرة متداخلة متراكبة وليست متجاوزة مما يبعد عنها — الى حد كبير — صفة الانتقائية . والحق انه لا نقدا أدبيا بغير تذوق وتحليل وتفسير وتقييم . والقضية الصعبة هى اكتشاف المعادلة النظرية الصعبة بين هذه العناصر .

ولا شك ان الممارسة النقدية تغلب على الجانب النظرى فى دراسات الدكتور مندور الأدبية ، وان لم تخل هذه الممارسة النقدية من عناصر وأسس نظرية عامة . على أن الدكتور مندور كان أبعد ما يكون عن الدعوة الى معيار نقدى جامد نهائى ، أو منهج اجرائى محدد سلفا بشكل قطعى . وكان يرفض القول بعملية النقد الأدبى دون أن يقفل الباب فى وجه الاستفادة من مختلف المنجزات والنتائج العلمية المختلفة . ولهذا فان عدم الاكتمال النظرى عند الدكتور مندور — كان — لو صح التعبير — معنى من معانى رؤيته النظرية المكملة التى كان يمارس بها

نقده الأدبى ! فبين الذاتى والموضوعى ، بين الخـاص والعـام ، بين الجزئى والكلى ، بين الشكلى والدلالى ، كانت تتحرك ممارسته النقـدية فى حرية فضفاضة نابعة من المساحة البالغة الاتسـاع للحرية الابداعية فى الأعمال الأدبية نفسها . على أن هذا لا ينفى أن منهجية الدكتورمندور النقدية كانت فى حاجة الى مزيد من التحديد النظرى .

ولقد كان هو واعيا بهذا ، محاولا فى ممارساته النقدية ـ فضلا عن كتاباته النظرية ـ أن يرسم الخطوط العامة لنظرية النقد ، منطلقا الى اغناء وتعميق وتحديد هذه الخطوط العامة على نحو أكثر دقة من الناحية الاجرائية على الأقل . وهو الدور الذى واصله ويواصله من بعده بعض تلاميـذه فى مدرسـته النقـدية .

ان العقلانية والديمقراطية وارادة التقدم والتجدد والابداع فضـلا عن الرؤية الانسانية الناصعة الشاملة ، هى القسمات الأساسية لفكر الدكتور محمد مندور التى تتجسـد سـواء فى ممارسـاته السـياسية والاجتماعية أو ممارساته الأدبية والثقافية عامة .

لقد كان الدكتور مندور يرفض تلك التفرقة التى عادت تطل علينا من جديد هذه الأيام للأسف ـ بين ما يسمى بالشرق وبالغرب . ويكتب الدكتور مندور منذ وقت مبكـر « من النـاس نفـر كثـير لا يزال يزج بالنعرات القومية والدينية فى مجال الثقافة ليتلف علينا حياتنا عن جهل . فنسمع مقالات عجيبة عن روحية الشرق ومادية الغرب ، كأن الغرب لاروح فيه ، والشرق لا مادة فيه ، والمشكلة الحقيقية ليست مشكلة ثقافة غرب وانها مشكلة الثقافة والجهل » .

ولكن هذا لم يكن يعنى عند الدكتور مندور تجـاهل الخصوصيات الثقافية والتراثية والقومية ، ولم يكن يعنى كذلك الاستسلام والانبهـار المطلق أمام كل منجزات الغرب . بل كان يدرك ما فى الغرب من تيارات فكرية متصارعة ، ترتبط بمواقع ومواقف اجتماعية وطبقية مختلفة .ولهذا ما أكثر ما كان يقف موقف النقد بل الرفض لا للاقتصاد الرأسمالى العالمى فحسب ، بل لتلك التصورات والقيم الغربية الرجعية المقحمة على ثقافتنا القومية . ولعل من أبرز هذه المواقف نقده الحاد الحـاسم للمدرسـة الاجتماعية الوضعية ولمفاهيمها وتصوراتها وخاصة عند دور كايم وليفى بريل وغيرهما . ولعل هذا يرد على ما يتهمه به بعض الكتاب من أن منهجيته كانت منهجية وضعية ، وأن فكره كان فكرا تغريبيا يفتقد روح الاستقلال والنقد فى مواجهة الفكر الغربى .

ومهما اختلفنا حول تحديد وتقييم الفلسفة العامة للدكتور مندور هل هي اصلاحية تقدمية ديمقراطية ، ام هى اشتراكية علمية ثورية ، فليس ثمة خلاف فى أن الدكتور مندور كان مثقفا واسع الثقافة وعميقها ، وكان واعيا وعيا موضوعيا متقدما ملتزما بهموم أمته ، وكان مناضلا صلبا من اجل تحقيق اهدافها الوطنية والديمقراطية والتقدمية وتنمية وجدانها الثقافى القومى والانسانى .

وفضلا عن هذا كله ، فقد كان استاذا حقا ، معلما حقا ، موجها حقا ، كان يكتب ويحاور ويدرس ليعلم ويفجر التفكير ويحرك الوجدان ويغذى الأذواق ويشحذ الكفاءات والقدرات لا ليتعالى ويتشدق بثقافته . وكان يحتضن تلاميذه ومريديه والطلائع الجديدة من كتاب عصره بأبوه حانية ، وديمقراطية صادقة وتواضع جم وحرص وحدب على توجيههم وافادتهم فى غير قسر أو تعنت .

وفى هذه الأيام الكالحة من حياة امتنا العربية عامة والمصرية بوجه خاص ، عندما نتأمل تساقط العديد من كتابنا ومفكرينا ، وانحرافهم عن طريق الالتزام بالمبادىء الوطنية والتقدمية لشعبنا ولأمتنا العربية ، أو تخليهم عن روح العقلانية والموضوعية واندفاعهم وراء ثوابت سلفية جامدة او شطحات فكرية ضبابية ، أو بيع اقلامهم فى أسواق الثقافة النفطية الرخيصة والتضليلية ، والتغييبية او صمتهم وتعاليهم وعزلتهم وغربتهم عن هموم شعبهم وقضاياه السياسية والاقتصادية والاجتماعية والثقافية ، عندما نتأمل هذا كله ، نستشعر مدى الفراغ الذى خلفه غياب الدكتور مندور ، ومدى الحاجة الى حضوره الايجابى الرائع الملهم. ففى الليلة الظلماء يفتقد البدر . على أن عزاءنا انه برغم هذه السنوات العشرين التى مرت علينا منذ غيابه عنا ، فما يزال يطل علينا بعطر ابتسامته الوديعة الطيبة ، فى حرارة كتاباته المتوهجة دائما بالوعى والالتزام والتفاؤل المناضل ، وفى تلاميذه الذين يتكاثرون ويتكاثرون فى مدرسته السياسية والثقافية والنقدية ، الباقية ، المستمرة ، المتطورة ، والتى لن تموت ابدا ، بل تستعيد اليوم عافيتها وتشرق بل تجذر طريقها من جديد فى اصرار وجسارة عبر الظلمة المستشرية مبشرة بفجر جديد لابد أن يولد ...

مـنـدور وثقـافـة الجـمـاهـيـر

فــــــؤاد دوارة

كان محمد مندور (٥ يوليو ١٩٠٧ — ١٩ مايو ١٩٦٥) ظاهرة فريدة فى حياتنا الثقافية والسياسية ، جمعت بين عمق الدارس الجامعى ، وشجاعة المناضل السياسى ، وجسارة المصلح الاجتماعى ، وشعبية الكاتب الصحفى المقروء على اوسع نطاق ، لا غرو ان ترك اعمق الآثار فى حياتنا وثقافتنا على اختلاف مجالاتها وتعدد مناحيها .

عمل أستاذا جامعيا منذ عودته من بعثته الفرنسية سنة ١٩٣٩ فى كلية الآداب بجامعة فؤاد الأول (القاهرة الآن) والمعهد العالى للصحافة الملحق بها ، ثم بكلية الآداب بجامعة فاروق الأول (الاسكندرية الآن) ، ثم بمعهد التمثيل منـذ انشائه سنة ١٩٤٤ ، والمعهد العـالى للدراسات العربية بجامعة الدول العربية .

واثناء ذلك الف العديد من الكتب والأبحاث من أهمها :

— « النقد المنهجى عند العرب » ، وهو رسالته للدكتوراه .

— « الأدب وفنـونه » .

— « الأدب ومذاهبـه » .

— « الشعر المصرى بعد شوقى » فى ثلاثة اجزاء .

— « النقد والنقاد المعاصرون » .

وكان من الطبيعى أن يخص المسرح بجـانب غير قليل من هذه الدراسات الجامعية :

— « مسرح شوقى » .

— « مسرحيات عزيز اباظه » .

— « المسرح النثرى » .

ـ « مسرح توفيق الحكيم » .

كما ترجم مجموعة من المؤلفات الهامة :

ـ « دفاع عن الادب » لجورج ديهاميل ـ وقد اضاف اليه مقدمة تحليلية ومجموعة كبيرة من الهوامش الضافية حولته الى موسوعة ادبية نادرة .

ـ « منهج البحث فى الادب واللغة » للانسون ومابيه .

ـ « من الحكيم القديم الى المواطن الحديث » لاربعة من كبار اساتذة السوربون .

ـ « تاريخ اعلان حقوق الانسان » للفيلسوف الفرنسى البير باييه .

ـ رواية « مدام بوفارى » لجوستاف فلوبير .

بالاضافة الى العديد من الكتب والمسرحيات التى راجع ترجماتها وكتب مقدمات لها . وهو تراث ادبى ونقدى ندر ان اجتمع مثله ـ كيفا وكما ـ لأستاذ جامعى آخر .

* * *

ولم يكتف مندور بنشاطه العلمى فى الجامعة ، بل تركها سنة ١٩٤٤ ، ليرأس تحرير جريدة « المصرى » ، ثم « الوفد المصرى » ، فـ « صوت الأمة » ، كما أصدر مجلة « البعث » ، وخاض على صفحاتها أشرف المعارك وأكثرها ضراوة ضد اعداء الشعب ومستغليه وناهبى أقواته . وقد نشرت نماذج قليلة من مقالاته السياسية عقب وفاته فى كتاب بعنوان « كتابات لم تنشر » .

وبلغ من شعبية هذه المقالات وقوة تأثيرها فى القراء ان باعة الصحف كانوا ينادون باسمه قبل اسم الجريدة التى يكتب فيها ، وهى مكانة لم يحظ بها فى الصحافة المصرية سوى عدد قليل من الكتاب يعدون على أصابع اليد الواحدة .

ودفعته رغبته فى تقديم المزيد من طاقاته لخدمة شعبه الى افتتاح مكتب للمحاماة ، وكان قد حصل على ليسانس الحقوق فى العام التالى لنيله ليسانس الآداب ، والى ترشيح نفسه فى انتخابات سنة ١٩٥٠ ، وفاز فعلا بعضوية مجلس النواب ، حيث اختير رئيسا للجنة التعليم ، وعضوا ببعض اللجان الأخرى ، وكان له نشاطه البرلمانى البارز فى تقديم العديد من الاستجوابات ، وترشيد سياسة الحكومة وقتذاك .

كانت طموحاته السياسية اكبر من أن تحد . يضاف فترة عمله بجريدة « الوفد المصرى . » :

« .. كنت اكاد احررها بكاملها بمفردى ، ثم جمعت حولى عددا من الشبان النابهين .. وما لبثت هذه الجريدة ان اصبحت مركزا لحركة تقدمية داخل حزب الوفد نفسه رغم معارضة باشواته ، فقد حولتها الى ما يشبه المنشور اليومى الثورى ، ووصلت فيها بالمعارضة السياسية الصلبة الى ابعد الحدود ، وجعلت منها سوط عذاب على الانجليز والسراى والتابعيها من الاقليات التى لم يكن لها هم سوى التربص الحكم ومغانمه ..

« كل ذلك سبب لى متاعب كثيرة واشعل نار حرب خفية ضدى فى جناح الباشوات الاقطاعيين المسيطرين على الحزب آنذاك . وعلمت اخيرا ان بعض هؤلاء الباشوات كان يحرض الشبان الوفديين على الانفضاض من حولى ، بل ومحاربتى ، فى الوقت الذى كنت احمل فيه مسئولية المعارضة كلها ، وذهبت بسبب كتاباتى الى الحبس الاحتياطى ما يقرب من عشرين مرة فيما بين عامى ١٩٤٥ و ١٩٤٦ ، حتى كانت الحملة البربرية التى شنها اسماعيل صدقى فى يوليو سنة ١٩٤٦ باسم محاربة الشيوعية ، اذ اغلق ذات مساء ١٢ جريدة ومجلة ، واطلق رجال البوليس فى ظلام تلك الليلة ليلقوا القبض على مائتين من الكتاب والصحفيين ، كنت من بينهم .. » .

وزاد السجن « مندور » صلابة ، فخرج ليواصل نضاله الصارم متعدد الجبهات ، فاذا به يقع ضحية مرض داهم ، اضطره لاجراء عملية عاجلة فى لندن ، فتحت فيها جمجمته لازالة ورم ضغط على عصب ابصاره وهدد عينه اليسرى .

ولولا هذا المرض الخطير الطارىء لكان من المؤكد ان يلعب دورا سياسيا اكبر خلال تلك السنوات الملتهبة التى سبقت قيام ثورة يوليو . وارجح أنه كان سينشىء حزبا سياسيا يستفيد فيه من شعبيته الكبيرة ، ويعمل فيه بحرية اكبر لتحقيق مبادئه التحررية ، دليلى على ذلك عبارة وردت عفوا فى مقال له نشره سنة ١٩٤٣ ، يقول فيها :

« .. فى مصر ادواء كثيرة نعرفها جميعا ونعرف طرق علاجها ، ولكن العلاج لن يجدى الا اذا اعددنا التربية الخلقية لمن يقومون على هذا العلاج ، واى نتيجة لكتابتى وكتابة غيرى فى كل ذلك . الأمر لا يحتاج الى كتابة وانما يحتاج الى عمل ، يحتاج الى تنظيم احزاب ، وهذا ليس

من شأنى كرجل قد قبل أن يقف نفسه — الآن — على نشر الثقافة فى حدود قدرته . »

ومن يقول انه لن ينظم حزبا « الآن » لانشغاله بنشر الثقافة ، فانه يعنى انه قد يفعل ذلك فى مرحلة تالية . وهو ما نعتقد أن الظروف كانت مهيأة له تماما فى نفس المرحلة التى داهمه فيها ذلك المرض الخطير .

* * *

على ان الخيرة فيما اختار الله ، ولا يعلم أحد اين يكمن الخير .. فقد كان من آثار تلك النازلة الصحية التى أصابت « مندور » ، ثم قيام ثورة يوليو بعدها بقليل ، أن قل اتجاهه للسياسة العملية ، والكتابة فى موضوعاتها ، ويزداد اهتمامه بدراساته وكتاباته النقدية ، فعمق اتجاهاته فيها ، وبلور منهجه الخاص ، فأصبح اكبر نقادنا المعاصرين بلا منـازع، وقام بدور بارز فى توجيه حياتنا الثقافية وترشيدها .

ولا يعنى هذا أن « مندور » فى تلك المرحلة الأخيرة قد تنكر لأفكاره السياسية الثورية ، أو تخلى عنها ، بل لعل العكس هو الصحيح .. فما اكثر ما عالج المشكلات السـياسية التى واجهت البلاد بعد قيـام الثورة ، وجند قلمه لخدمة قضايا التحرر والاشتراكية ، وخاض بقلمه كل المعارك الخارجية والداخلية التى واجهتها مصر خلال تلك السنوات.. وازداد اهتمامه بمضمون العمل الادبى دون اغفال لقيمه الجمالية . يقول عن تلك المرحلة تطوره النقدى التى تلت مرحلتى النقد الجمالى والنقـد الوصفى التحليلى :

« تأتى بعد ذلك المرحلة الثالثة ، وهى مرحلة النقد الايديولوجى ، وهو منهج يحدد وظيفة اجتماعية محددة للادب والفن ، ويصدر الناقد فى نقده عن عقيدة ، او على الأصح عن هذا المنهج الفكرى والفنى الذى يعتنقه . وقد دفعت الى اعتناق هذا المنهج نتيجة لاهتمـامى بالقضايا العامة وبالنواحى السياسية والاجتماعية فى حياتنا ، ثم لايمانى بالفلسفة الاشتراكية ، وازدياد ايمانى بها كلما ازددت معرفة بواقع مجتمعنا اثناء عملى فى الصحافة والمحاماة والبرلمان ، وبحكم نشأتى الريفية واستمرار صلتى الوثيقة بالريف واهله ، وطبقات شعبنا الكادحة المظلومة . »

وهكذا تحول النقد الأدبى على يدى « مندور » من طلسمات غـير مفهومة ، أو تهويمات نظرية ، أو حذلقات بلاغية وجمالية ، لا صلة لهـا بواقع الشعب ، ليصبح وسيلة نضال ودعوة للتحرر والعدالة والتقدم .. دون اغفال للقيم الجمالية التى لا يكون الأدب ادبا بدونها ..

والحق أن بذور هذه المرحلة فى منهج « مندور » النقدى كانت كامنة أيضا فى مرحلتيه السابقتين .. فنقرأ له مثلا فى أحدى مقالات المرحلة الأولى ، وقد كتبها سنة ١٩٣٩ ، قوله :

« .. اما من يدعون ان الادب بغير رسالة تضطرب بها نفوسهم فتلك ارواح خلقت خطأ كما خلق اكثر الناس بغير سبب ولا مبرر ، الا اتلاف الحياة على من يستحق الحياة .. الادب عندنا تزجيـة فراغ أو احتمال على العيش ، وفى هذا امتهان لحياتنا لا حد له ، وهو ان سعى الى غاية جاءت غايته حقيرة .. »

ومنذ الصفحة الأولى فى كتابه الاول « فى الميزان الجديد » (١٩٤٤) الذى يضم كتاباته خلال تلك المرحلة نلمس بوضوح ارتباط النقد الأدبى ـ فى نظره ـ بالواقع الاجتماعى ، حين يحاول مراجعة ما حققه الجيـل السابق من الادباء ، ويلاحظ ان « أكبر ظواهر الاخفـاق فيما يبدو هو خضوع ذلك الجيل لضـغط الهيئة الاجتماعية » ، لينتهى من ذلك الى القول:

« اذا بقى لنا أن نعود الى التقاط الأسلحة التى القاها سابقونا ، وان نناضل دون حرية الراى وكرامة الفكر البشرى وتقديس حقوقه غير باغين ولا معتدين . »

وفى نقده لروايتى « نداء المجهول » لمحمود تيمور و « دعاء الكروان» لطه حسين نراه لا يكتفى بالقيم الفنية والجمالية ، بل يستلهم الكثير من ملاحظاته من واقع الحياة ، ويدعو الى ادب يصاغ من الحياة ويعالج مشكلاتها ، بل يذهب الى القول فى مقال آخر :

« الى هذا النوع من الأدب الذى تشيع فيه الحياة يتجه ايمانى بحيث لا أطمئن الى الأدب المجرد ، ادب الفكرة الذى يصدر من الأستاذ الحكيم ، فهو ادب سهل .. »

حتى دعوته الى الشـعر المهموس ، وهى من أهم منجزات تلك المرحلة الأولى ، لم تكن دعوة الى الضعف والتخاذل ، كما ذهب بعض مناوئيه ، بل كانت دعوة الى الصدق والبعد عن التزييف والمبالغات التى شوهت الكثير من شعرنا ، ولم تخل هى الأخرى من بذور اتجـاهه الاجتماعى والسياسى ، مما نلمسه بوضوح فى تعليقـه على المقطوعة الأخيرة من قصيدة « أخى » لميخائيل نعيمة :

« .. انى أحس فيها اثارة لهمتى وتحريكا لمعانى العزة فى نفسى ، فأنا لا أومن أن الدنيا قد خمت بنا كما خمت بموتانا ، وأنا ارفض ان أوارى التراب حيا .

« ان فيّ هذه النغمات ما يلهب وطنيتي ، بل انسانيتي . وهكذا تنتهي القصيدة الى هذا الدرس النبيل . والشاعر بعد لم يعظ ولم يشد بالوطنية ولا دعاني الى شيء من تلك المعاني الضخمة التي نتشدق بها ، وانما اشعرني ببؤسي — « وما لي وطن ولا جار » ، وما أرتدي أن نمت أو متّ « غير رداء الخزي والعار . » لقد هم الشاعر أن يدفنني حيا ، فنفرت عزتي وهاجت شجوني . انني الآن اقوى نفسا واعز جانبا ، واحمى شجاعة وان كنت قد ادركت بؤسي ، بل ربما لانني قد ادركت مدى ذلك البؤس .. » .

ولن يعدم الدارس لمرحلته الثانية — مرحلة النقد الوصفي التحليلي — امثال هذه البذور السياسية والاجتماعية ، التي نمت وازهرت في مرحلته الثالثة ، مرحلة النقد الايديولوجي . وهو أمر طبيعي يؤكد تكامل فكره واصالته واستمراريته ، بالرغم من تجدده وتطوره .

* * *

ومن اهم ما يلفت النظر في كتابات مندور [illegible] تنبهه في وقت مبكر الى اهمية الثقافة في [illegible] الوعي [illegible] وتوعيتها بحقوقها ، وتكوين رأي عام [illegible] ونقد [illegible] فالمح في [illegible] وسيلة لمحو الأمية العقلية ، ونشر [illegible] كما دعا الى مكافحة امية المتعلمين .

ومنذ عام ١٩٤١ ومندور يربط بوضوح بين كل اصلاح سياسي واقتصادي مرجو وبين قضية محو الأمية وتثقيف الجماهير . ففي مقال « دستور الاصلاح — بؤسنا المادي » الذي نشره بمجلة « الثقافة » (العدد ١٤٧ ، ٢١/١٠/١٩٤١ ، ص ١٢) طالب باعادة توزيع الثروة عن طريق الضرائب التصاعدية ، وتعميم النظام التعاوني في الريف ، وتدخل الدولة لزيادة الانتاج بانشاء الشركات والمساهمة فيها ، وهو ما أخذت به ثورة يوليو بعد ذلك ، والقى مسئولية تنفيذ هذه الاصلاحات على عاتق الطبقة المثقفة التي نشأت في احضان الشعب ، لأن مثل هذه المبادىء لا بد ان تلقى اشد المقاومة من ذوي الثراء والنفوذ الغارقين في لذاتهم الحقيرة « واما الطبقة المعدمة — وما اكثرها لسوء الحظ ! — فقد خدر الدين الذي اسيء فهمه اعصابها ، وغشى الجهل بصائرها ، وملأ اليأس قلوبها ، فهي اعجز من ان تتصور علاجا ، بل اعجز من [illegible] تعي كل ما هي فيه من بؤس . واي حسرة تملأ النفس كلما [illegible] كلامي هذا قد تمر عليه آلاف الاعين دون أن تستبين اثر هو [illegible] وثلاثة ارباع تلك الأمة المسكينة اميون ، فماذا يرجى من [illegible]

ومن هنا جاء اهتمام مندور الشديد بأجهزة الثقافة الجماهيرية ، كالمسرح والسينما والاذاعة والصحيفة والمجلة ، ثم التليفزيون بعد ذلك، وحرصه على استخدامها فى توعية الجماهير وايقاظها ، منذ أول مقال كتبه بعد عودته من أوربا سنة ١٩٣٩ ، حيث يقول :

« وثمة مشكلة السينما والراديو والمجلات والجرائد ، والذى لاشك فيه أن هذه الوسائل قد احتلت فى حياتنا ، بل وحياة الشعوب كلها مكانا لا يدانيه مكان الكتاب .

« والأمر فى بلادنا اوضح اذ نرى الاقبال على المشاهدة والاستمتاع أكبر من الاقبال على القراءة ، وذلك بحكم اقل الجهود الذى يسيطر على حياة الكسالى من امثالنا اشد سيطرة . والقراءة على قلتها لا تكاد تمتد الى الكتب القوية ، بل تقتصر على الجرائد والمجلات التافهة ، وهذه حالة محزنة يجب التماس علاج لها ، وأنا لا أشك فى ان للمسألة الاقتصادية وفقر الناس دخلا فى هذه الظاهرة ، ولكنى اعتقد ان هناك ما يمكن عمله من الناحية الثقافية ايضا ، وذلك بكسب النقد لثقة الجمهور، ثم دعوته الى القراءة ، ففيها ما يرفع القلوب ويهذب الاحساسات وينير العقول ، ويربى الخلق ، بل فيها ما يجدد الحياة ويذهب بمللها .

« وأمر السينما والمسرح والراديو والكثير من المجلات متروك بين ايد أخشى ان لا تستطيع اداء رسالتها ، بل انها لا تعرف أن لها رسالة، وهذا اجرام فى حق الشعب وحق الوطن ، ولهذا يجب أن يعنى بها النقاد ، فهى وان تكن أشياء فانية عابرة محدودة الأثر فى تثقيف الشعوب ثقافة حقيقية ، الا انها واسعة الانتشار شديدة الضرر ، وليس من شك فى انه من الواجب ان نساهم فى تجميل حياة مواطنينا والدفاع عنها ، الى جانب ما نستطيع ان نكتب لأنفسنا وللخواص من الناس . »

وسيرة مندور وكتاباته التالية ليست فى حقيقة الأمر سوى تأكيد لهذا الدور الذى طالب النقاد بالقيام به . فالى جوار دراساته الأكاديمية، ومقالاته النقدية فى الكتب وفى اكبر المجلات الثقافية المتخصصة ، كانت له مشاركاته وكتاباته السياسية التى سبقت الاشارة اليها ، كما كان حريصا على الكتابة المنتظمة فى اكثر الصحف شعبية وانتشارا ، كـ «الاذاعة » و « الشعب » و « الجمهورية » و « البوليس » ، بالاضافة الى أحاديثه العديدة فى « البرنامج الثانى » ومشاركته فى العديد من البرامج الأخرى فى الاذاعة والتليفزيون .

ونتيجة لادراكه لأهمية هذه الوسائل فى تثقيف الجماهير والارتقاء بمستوى وعيها واحساسها افرد لها كتابا بعنوان « الثقافة واجهزتها » ،

لعله المرجع الوحيد فى مجاله ، وظل يدرس سنوات عديدة بمركز التربية الاساسية فى العالم العربى بسرس الليان ، كما وجه عناية خاصة للمسرح ، فألف فيه العديد من الكتب ، وكتب مئات المقالات حرص فيها على متابعة أهم ما قدمته الفرق المسرحية فى الستينات بالنقد والتقويم ، بما فى ذلك الفرق الاقليمية والعمالية والجامعية ، وكتب العديد من المقالات عن افلام سينمائية وأوبرات ومعارض تشكيلية ، بحيث لا نكاد نجد فنا من الفنون لم يخصه مندور بجانب من عنايته وتوجيهه .

على هذا النحو اتسعت نظرة مندور النقد ، فلم يعد يقتصر على تحليل النصوص فى عزلة عن حياة الجماهير ومشاغلها وثقافتها ، وظل يلح فى المقال تلو المقال على ضرورة تثقيف الشعب ، ليتكون منه رأى عام مستنير ، لا سبيل لتقدم البلاد بدونه ، ومن ذلك ما كتبه فى أوائل عام ١٩٤٥ :

« لا يستطيع الناظر فى حياتنا العامة أن يطمئن الى وجود رأى عام بالمعنى المفهوم فى بلاد الغرب ؛ وتلك ظاهرة ترجع فيما يبدو الى عاملين كبيرين : اولهما اقتصادى وثانيهما ثقافى .

« ولسنا فى حاجة الى التدليل من جديد على فساد توزيع الثروة فى مصر ؛ وتلك آفة قديمة ستظل هذه الأمة فى علاجها مشقات كبيرة ، ولكنها ستطيع بدونها . وانما نكتفى بايضاح نتائجها فيما نحن بصدده من وجود رأى عام او عدم وجوده . وامتنا تنقسم فى جملتها الى طبقتين: اغنياء وفقراء ، واما الطبقة الوسطى فلا تزال فى بدء تكوينها . وكبار الاغنياء بطبيعتهم قوم مترفون انانيون يسخرون من الاهتمام بالمسائل العامة التى لا تعنيهم الا فيما يمس مصالحهم المباشرة . وافراد الشعب تشغلهم مشاكل العيش ومشتقاته حتى لا تترك لهم فراغا للتفكير الجدى فى الامور العامة ، والفقر ينال من قوة نفوسهم فلا يستطيعون ان يتحرروا من ارادة الاغنياء ، وعندما يكون المرء فى قبضة غيره ، والحاجة الى الكفاف من العيش تلاحقه ، كيف تريد أن يكون حر الرأى ! .. »

على هذا النحو امتزجت قضايا الثقافة بالسياسة والاقتصاد والنقد الادبى والفنى فى حياة مندور وكتاباته شأن كل مثقف ثورى عميق الثقافة ملتزم بالولاء لشعبه ، حريص على تقدمه والانتصاف لغالبية أبنائه ، وها نحن بعد مرور عشرين عاما على وفاته ما زلنا نجد الكثير عنده لنتعلمه وندعو الى تطبيقه ، لأننا لم نول بعد قضية الثقافة الجماهيرية ما هى جديرة به من عناية وعمل جاد شاق منظم ، ولم ندرك بعد أهمية الثقافة فى نهضتنا وتقدمنا .

ذكريات عن مندور

نعمان عاشور

عرفت الدكتور مندور معرفة التلميذ للاستاذ فقد كان يدرس لنا مادة الترجمة من الانجليزية الى العربية فى كلية الآداب عام ١٩٤٠ ... اى منذ خمسة واربعين سنة . قطعنا معظم العام فى ترجمة «مرثية جراى» وهى من روائع الشعر الانجليزى .. وكان مندور رحمه الله قد عاد من بعثته فى فرنسا لا يحمل دكتوراه فى الأدب .. وهى الدكتوراه الذى حصل عليها هنا من مصر عن « تيارات النقد العربى فى القرن الرابع الهجرى » باشراف استاذه احمد امين . عاد مندور من فرنسا هو وعدد كبير من شباب البعثات بعد ان حال قيام الحرب العالمية الثانية بينهم وبين استكمال دراساتهم هناك — اذكر منهم الدكتور على حافظ والدكتور شعيره والدكتور محمد القصاص .. وبسبب عودتهم الاضطرارية المفاجئة هذه كانوا اقرب الى ان يكونوا طلبة اكثر منهم اساتذة — ولذلك سرعان ما نمت الصداقة بيننا وبينهم فى قاعات الدرس واتصلت وتواصلت خارجها فيما قدر لهم سكناه فى الجيزة والدقى وما حول جامعة فؤاد (جامعة القاهرة حاليا) .. وقد استعصى على الدكتور طه حسين وكان أيامها عميدا لكلية الآداب أن يعينهم على درجات فكانوا يتقاضون أجورهم بالحصة .. وساعد هذا الوضع على زيادة القربى وارتباطنا بهم كطلبة. واصبحوا يشكلون ظاهرة جديدة فى الحياة الجامعية أيامها .. يجلسون معنا فى نفس المقهى ونحن تلاميذهم ويأكلون معنا فى عشاءهم سندوتشات الفول والطعمية وينشغلون مثلنا بنفس اهتماماتنا الادبية وهم جلوس معنا على قهوة عبد الله .. ويصبح الصباح فيدخلون علينا قاعات المحاضرات اساتذة نحبهم بقدر ما نحترمهم . ولذلك لم تكن حصصهم تختلف عن جلساتنا معهم فى قهوة عبد الله .. وكان ابرز ما افدناه منهم غير ازالة هذا الحاجز الوهمى بين الأستاذ وتلميذه ما كانوا يحملونه من أفكار متحررة تدفع بنا الى منطلقات فكرية بعيدة عن الانحسار العقلى الذى تفرضه طبيعة الدراسة الأكاديمية .

وجاءت معرفتى بالمرحوم الدكتور مندور فى هذا الاطار .. واذكر اول واقعة احتكاك بينى وبينه اذ كان يترجم لنا أحد ابيات الشعر من

مرئية جراى فاذا بى اقفه وسط الدرس واكمل له بقية البيت الـذى ينرجمه وكأنى احاول ان انافسه .. وتركنى اتكلم ثم قال مندور ساخرا ــ «اقعد يا فالح .. الترجمة غلط .. احنا هنا مش فى القهوة .. فاهم .. اذا عملت كده تانى حاخرجك بره .. » .

وجلست وانا فى شدة الخجل من نفسى فلما انتهى الدرس استبقانى .. لكن الغريب انه لم يعاتبنى بل طلب الى أن « ابطل شقاوة » فلما التقينا على قهوة عبد الله فى المساء راح يحكى الواقعة للجالسين وهو يضحك من تصرفى ــ وكانت هذه هى البداية ..

بعدها ــ اخذنا نتردد عليه فى شقته بالدقى وكانت مليئة بالكتب والمراجع المبعثرة على ارضيتها وغرفها الضيقة .. وكان يحلو له أن يصف نفسه فى هذه الأيام بأنه بوهيمى وكان يعتبرنى بوهيميا مثله لاننى لا استطيع ان اسكت على شىء اراه وهو ايضا لا يمر به شىء الا ويعلق عليه . والصفة غير دقيقة لان سببها أصلا كامن فيما يمكن أن يكون نوعا من « التلقائية » متاصلة فى تصرفه وتصرفى من اثر البيئة الريفية التى نشأنا فى احضانها فقريته قريبة من بلدتنا . وقد ظل مندور حتى نهاية عمره يتميز بهذه التلقائية حتى فى طريقة كلامه ولهجته التى تجعلك لا تصدق أن هذا الرجل عاش اكثر من تسعة اعوام فى باريس ولندن.. وانما جاء توا الى القاهرة من كفر مندور ..

* * *

شىء آخر اذكره ولا انساه من ذكريات تلك الفترة . كانت الجامعة ايامها مليئة بالدعوات السياسية والفكرية العديدة ومن بين جماعاتها المتناثرة .. جماعة كانت تسمى نفسها « **الخبز والحرية** » . وقد تعود اعضاؤها أن يوزعوا على طلبة مختلف الكليات ما يصدرونه من مطبوعات لكسبهم الى جانبهم .. وصادف أن وقع فى يدى احد كتيباتهم ويتضمن مبادىء الجماعة فلما اطلعت مندور عليه .. استغرب لوجود مثل هذه الدعوات لانها سائدة فى فرنسا وعلى نفس الصورة اعنى انها تدعو الى نفس هذه المبادىء .. واخذ منى الكتيب ليقراه .. بعدها بأيام ونحن جلوس على قهوة عبد الله سألته عن الكتيب فانطلق يشرح لنا أصل هذه الدعوات وحقيقتها وهى انها كلهـا اساسها الماركسية وهذه الجماعة تمثل الجناح التروتسكى .. كانت هذه هى المرة الأولى التى أسمع بها عن هذه الاشياء .. ومن بعدها تحولت كل احاديثنا من الادب الى السياسة .. وبدأنا نتعرف على الشيوعية والاشتراكية من خلال ماكانت تفيض به المكتبات من مطبوعات وما ينشر من كتب توزعها مكاتب دعايات

الحلفاء من الاتحاد السوفيتي وعلى راسها المركز الثقافي الأمريكي الذي كان ينشر العديد من المطبوعات عن الماركسية واللينينية والاستالينية.. فلما انتهت سنوات الحرب كان كل جيلنا يشتغل بالسياسة ويتعلق بالاشتراكية والتيارات اليسارية التي سادت حياتنا في هذه الفترة ولم يكن عجيبا ان يتحول مندور من الأدب الى السياسة . فبعد كتابه الشهير اللماح « في الميزان الجديد » وقدم فيه شعراء المهجر اذا به يراس تحرير جريدة الوفد اليومية السياسية « صوت الأمة » ويقف هو والمرحوم الدكتور عزيز فهمي على راس الجناح اليساري في الوفد والذي كانت تمثله « الطليعة الوفدية » .. والحق ان صلتي بمندور لم تنقطع طوال تلك الفترة .. وكان هو اول من نصحني بالكتابة في الصحف نتيجة متابعته لكتاباتي في المجلات الأدبية .. فاشتغلت معه في صوت الأمة وكان ينشر لي في صفحتها الأخيرة ما أقوم بكتابته من القصص وما أقوم بترجمته من الروايات العالمية ومنها « الخبز والنبيذ » لسيلوني الايطالي و « كل شيء هادىء في الميدان الغربي » لاريك ماريا ريمارك الألماني و « عناقيد الغضب » لشتاينبك الأمريكي والعديد من قصص ملك راج اناند الهندي ووليم ساروريان الأرمني الأصل وغيرهم من الكتاب العالميين البارزين في تلك الفترة . وكان يعتز بما اترجمه لأنه يعتبره من ثمار جهده في تدريسه لي لمادة الترجمة وانا تلميذه في كلية الآداب .

وصفة أخرى من صفات مندور لا يفوتني تسجيلها في هذه الذكريات عنه .. كان مندور اذا كتب مقالا في اى موضوع لا يبعث به الى المطبعة لنشره الا اذا قرأه للجالسين معه متتبعا في حرص بالغ تعليقاتهم عليه . وقد ظل على هذه العادة طوال عمره .. بل كان دائما ما يبحث عن مستمع لمقاله قبل ان ينشره ..

* * *

وننتقل الى الجانب الآخر من مندور كناقد من ابرز النقاد الذين عرفتهم حياتنا الأدبية .. فبعد اغلاق جريدة « الوفد المصري » التي كان يراس تحريرها بعد اغلاق « صوت الأمة » حاول مندور ان يشتغل بالمحاماة .. وافتتح مكتبا بالفعل . ولكنه لم يستطع ان يوفق في هذه المهنة فعاد الى الكتابة الأدبية ناقدا .. ومع انه كان من أوائل المؤيدين لثورة ٢٣ يوليو سنة ١٩٥٢ .. الا انه اعتبر مغضوبا عليه لأنه من رجالات الأحزاب البائدة .. واستبعد لفترة طويلة من الكتابة الصحفية.. فعكف على النقد الأدبي واستطاع ان يبرز سريعا في هذا المجال بحكم ثقافته الواسعة وتخصصه ودراساته .. فلما ظهرت حركة الستينات في

المسرح كان من اسبق النقاد واقدرهم واكثرهم دراية وارحبهم فكرا في متابعته لها وحمل راية الدفاع عنها وعن كتابها وعن مدارسها وتياراتها الفنية . ووقف يذود عن الواقعية وحمل راية الدفاع عن الأدب الهادف والمسرح الملتزم خاصة كتعبير اساسه المضمون الاجتماعي في مواجهة مزاعم « الفن للفن » وكتب في ذلك الكثير من المقالات وأخرج العديد من الكتب والدراسات التي استظلت بها الحركة المسرحية في الستينات منذ بداية ظهورها .. وقد اهلته مكانته لان يرأس قسم الدراسات النقدية في المعهد العالي للفنون المسرحية ..

والحديث عن مندور يطول .. ويطول .. وتحتاج دراستنا لأعماله ومنجزاته الى اكثر من كتاب ونهيب بالدارسين والباحثين من النقاد ان لا يحرموا المكتبة العربية من دراسات متوسعة لتراث مندور العريض الشامخ المتشعب في مجال الابداع النقدي النفاذ .. والفكر السياسي الثاقب ..

وآخذكم الى بعض الذكريات المتناثرة عن مندور ناقدا مسرحيا . في ندوة بالبرنامج الثاني بعد عرض مسرحيتي « الناس اللي فوق » عام ١٩٥٧ .. اشترك فيها مندور مع الزميل الصديق الفريد فرج .. قال الفريد انني شديد التأثر في هذه المسرحية بالكثير من الحيل الكوميدية لمسرح الريحاني .. فلما حاولت الاجابة بالتعليق عليه اسكتني مندور .. « لا تتكلم فانت أخيب من ان يدافع عن اعماله » موضحا أن ليس من مهمة الفنان الخالق أن يفسر ما كتب لأنه آخر من يدرك حقيقة وقيمة ابداعه .. وانبرى للرد على الفريد معتبرا أنه يتهمني اتهاما جائرا لأن هذه المسرحية بالذات . تعتبر كوميديا ناضجة منسوجة نسجا دراميا فنيا وهي أعمق وأدق من « الناس اللي تحت » .. وكان هذا هو رأيي الذي لا زلت أردده حتى الآن .. وأضاف أن هذه المسرحية بالذات تعبر عن حقيقة موهبتي الكوميدية أكثر من أي شيء آخر وهي موهبة كوميدية غير مسبوقة .. ولما خرجنا من الندوة راح يشرح لي وللفريد مبررات حكمه فقال أن مافيها من كوميديا لا يعتمد على الصنعة وانما يعتمد على طبيعتي لأنني كما وصفني « ولد كوميدي بطبعه » ونصح الفريد أن يعيد قراءة المسرحية لأن العبرة بالنص .. وقد يكون العرض نفسه هو الذي أوحى اليه بهذا الارتباط الذي حاول أن يربط فيه بيني وبين الريحاني .. لأن كوميديا الريحاني كوميديا العرض وليست كوميديا النص المكتوب .

في العام التالي مباشرة كتبت مسرحيتي « سيما اونطه » فانبرى مندور من بين النقاد ليصفها بأنها تنتمي الى ما سماه مسرح «الأوتشرك» ومعناه « الريبورتاج الدرامي » وقرر تدريسها على طلبة المعهد العالي

للفنون المسرحية وجعل من « الاوتشرك » هذا مذهب يمكنه تطبيقه على بقية مسرحياتى الاخرى .. ولكنى عارضته بأكثر من مقال .. وكنت أظن أنه سيغضب فاذا به يرشحنى لتدريس « فن كتابة المسرحية » بالمعهد لكى اشرح للطلبة كيف أكتب مسرحياتى .. وطبيعى ان تنصب كل محاضراتى على استنكار فكرة « الاوتشرك » هذه بعد أن غرسها مندور فى انهامهم .. ولم يعاتبنى على معارضتى له .. بل ظل للطلبة وهو يتابع محاضراتى .. معقبا على استنكارى لنظريته عن الاوتشرك .. المهم انه استطاع أن ينقل تجربته بواقعية وصدق .

كان مندور يحتفى بكل صاحب موهبة يتصدى لنقد اعماله ولم يكن يتعالى على اى كاتب مبدع حتى ولو كان من تلاميذه .. وهو فى هذا يرتفع عاليا متميزا عن العديد من النقاد .. فهو يقبل على العمل الفنى الذى ينقده بحب واعزاز وبدون استاذية فارغة أو عقد ثقافية مترسبة أو رأى مسبق .. ذلك انه كان دائما كناقد موضوعى النظرة صادق الحكم بما جلب عليه من تلقائية صافية .. ولست انسى يوم كتبت **« اوبريت شلبية »** الذى حولته بعد ذلك الى مسرحية **« وابور الطحين »** كيف وقف مندور يدافع عن الاوبريت ويطالب باخراجها وعرضها .. وبلغ به الحماس للاوبريت الى حد دعوتى للعشاء فى بيته ليطلعنى على قيمتها الفنية من واقع تقريره الذى كتبه عنه وبقية تقارير لجنة القراء التى اقرته بالاجماع وكل ذلك حتى لا اغضب أو أتوقف عن متابعة الكتابة للمسرح كما قررت ايامها من شدة الاحباط الذى اوقعونى فيه .. كان مندور يرى دائما أن مهمة الناقد يجب الا تقتصر على مجرد ما يبذله من اهتمام أو رعاية لصاحب الموهبة وانما يجب أن يتكفل بحراسة الموهبة حتى من صاحبها نفسه .

رحم الله مندور لكل ما بذله من جهد فى خدمة حياتنا الثقافية ولكل ما أنبته وخلفه من قيم فكرية واخلاقية فى تراثه العريض الشامخ الذى يجب الا يدركه النسيان .

مندور ثوريا ..

احمد محمد عطية

فى السياسة والثقافة والادب ، كان الدكتور محمد مندور الثورى الرائد الذى يمزج بين الفكر والسلوك ، وبين مفاهيم النضال من اجل الاستقلال الوطنى والديمقراطية السياسية والعدالة الاجتماعية . وكان واعيا باهمية جمالية الشكل الادبى بقدر حرصه على المضمون الاجتماعى للعمل الادبى . وفى نضاله ، كما فى حياته ، كان شجاعا صلبا لا يعرف التنازلات والتسويات وانصاف الحلول ، فلم يخضعه الترهيب او الترغيب . فقد كان ثوريا بكل معانى الكلمة .

فقد وضع فى صدر جريدة « الوفد المصرى » ، التى تراس تحريرها، شطارا جديدا وغريبا على حزب الوفد ، هو : « استقلال وادى النيل — الديمقراطية السياسية — العدالة الاجتماعية » . واخذ يعمق لدى الجماهير المضمون الاجتماعى للثورة المرتقبة منذ الاربعينيات ، قائلا : « قضية العدالة الاجتماعية تكاد تفقأ الاعين ، فبؤس الشعب ضارب اطنابه ، والتفاوت بين الفقر والغنى فى هذه البلاد قد بلغ حدا لا يطاق ، حتى لاصبح من المالوف أن تشهد كل يوم وقاحة الثراء وذل الفقر فى كل مكان ، والامور بيد الطبقة الثرية الجشعة .. لابد من أن يأتى يوم يمل العبد استعباده ، والفقر ذله ، لابد ان يأتى يوم يفطن فيه فاقد الوعى الى حقه ، وضعيف العزيمة الى قوته ، وعندئذ سيرضخ من لا ضمير له ، وتنكسر حدة من لا يعرف غير الجشع ، ويتحطم استبداد من الف الاستبداد .. ان بالنفوس ظما الى الحرية والعدل ، فاما رى ، واما احتراق . »(١) وظل ينادى العامل والفلاح والموظف والمثقف ، ويوقظ فيهم روح الثورة ضد النظام بأسره ، مما جعله يمثل خطورة على قيادات حزب الوفد ، ودفع الباشوات الذين يتولون قيادة الحزب الى محاربته ومحاولة فض الشباب اليسارى المثقف من حوله . وقد أفضى فقيدنا بهذه

---

(١) جريدة « الوفد المصرى » ، ٢٤ ديسمبر ١٩٤٥ .

الاقوال الى كل من رجاء النقاش(٢) وفؤاد دوارة(٣) . وقد أهله نضـاله الثورى الشجاع ليفوز بعضوية مجلس النواب سـنة ١٩٥٠ عن دائرة السكاكينى باغلبية ضخمة ، وليواصل كفاحه حتى رضخت حكومة الوفـد لمطالب الجماهير والغت معاهدة ١٩٣٦ الاستعمارية .

وكان مندور قد استلهم وقاد ثورة الجماهير ، على صفحات جريدة « الوفد المصرى » ، فى مطالبتها لحكومة النقراشى بالغاء معاهدة ١٩٣٦ ، فارسلت تلك الحكومة بمذكرة سرية فى ٢٠ ديسمبر ١٩٤٥ بداتها بعبارات الذل والخضوع لبريطانيا ، وقالت : « امام هبة الشعب المصرى عن بكرة ابيه ورغبته الحارة فى ان يرى علاقاته ببريطانيا العظمى مستقرة على اساس من التحالف والصداقة الخالصة من شوائب ريب الماضى والطليقة من اسر مبادىء قد أنقضى زمانها ، تعرب الحكومة المصرية عن ثقتها بأن حليفتها ستشاركها فى هذا الراى ، وان الحكـومة البريطانية سـتعنى بتحديد موعد قريب لكى يشخص وفد مصرى الى لندن للمفاوضة معها فى اعادة النظر فى معاهدة ١٩٣٦ . » وبعد مضى أكثر من شهر على تقديم تلك المذكرة الى الحكومة البريطانية ، جاء الرد البريطانى عليها فى ٢٦ يناير ١٩٤٦ بمثابة صفعة للحكومة المصرية بقوله « ان المبادىء الأساسية التى قامت عليها المعاهدة المصرية الانجليزية سـنة ١٩٣٦ سـليمة فى جوهرها . وان سياسـة حكومة جلالة الملك ان تدعم بروح من الصراحة والود والتعاون الوثيق الذى حققته مصر ومجمـوعة الأمم البريطـانية والامبراطورية فى اثناء الحرب ، وهو ما نوهت به المذكرة المصرية ، وان نقيم هذا التعاون على اساس المشاركة الكـاملة بين ندين للـدفاع عن مصـالحهما .. »(٤)

وعندما أذيعت المذكرة المصرية المتهادنة المتخاذلة والرد البريطـانى عليها ، هاجم مندور التخاذل مهاجمة قوية . وقاد حملة عنيفة لحمل الحكومة المصرية على عرض قضية الاستقلال على مجلس الأمن فى فترة دولية مواتية نتيجة لاصرار الاتحاد السوفيتى على عدم الجلاء عن جنوب ايران الا بعد جلاء القوات الأجنبية عن الشرق الأوسط ، قائلا : « ماذا تنتظر هـذه الحكومة بعد أن اتضح موقف انجلترا على هذا النحو لكى تبسط قضيتنا أمام الجمعية العمومية وأمام مجلس الأمن .. »(٥) .

---

(٢) مجلة « الآداب » ، ديسمبر ١٩٦٤ .
(٣) مجلة « المجلة » ، فبراير ١٩٦٥ .
(٤) فى أعقاب الثورة جـ ٢ ، لعبد الرحمن الرافعى .
(٥) جريدة « الوفـد المصرى » ، عدد ١٦ يناير ١٩٤٦ .

وعاود مندور هجومه ضد الحكومة عندما أدلى عبد الحميد بدوى ، وزير الخارجية المصرية ورئيس الوفد المصرى لدى الامم المتحـدة فى ذلك الحين ، بتصريح غريب الى وكالة الأنباء العربية اسما البريطانية فعلا — بأن مجلس الأمن غير مختص فى نظر قضية مصر وسائر البلاد العربية . وقامت قيامة الجماهير لهذا الموقف الغريب. واندلعت المظاهرات الغاضبة وصودرت صحيفة مندور التى كان يحررها كلها تقـريبا ، ووقع حادث « كوبرى عباس » الذى ابتلع فيه النيـل العشرات من شـباب الوطن المثقف الواعى بقضيته ، وهبت مظاهرات القوى الجديدة للطلبة والعمال، فأطاحت بحكومة النقراشى ، وجاءت حكومة أعنف رجعيـة وارهابا هى حكومة اسماعيل صدقى ، واستقبله مندور بمقال عنيف هاجمه فيه وهاجم الراسمالية المصرية ، ومما جاء فيـه ان « ... مصر بالاعتراف الجميـع من اشد بلاد الأرض حاجة الى تحقيق شيء من العدالة الاجتماعيـة بين سكانها وهى لهذا كانت تنتظر الا يلى أمورها رجـل عرف بتطرفه الرجعى نتيجة لاتساع مصالحه الخاصة وهو رئيس لاتحاد الصناعات فى مصر ، المسيطر على حياتنا الصناعية كلها تقريبا ، وقد بلغ الأمر أن حاول غير مرة فى البرلمان نفسه اتخاذ الشعور الوطنى وسـيلة لارهاق المستهلكين من افراد الشعب لمصلحة المنتجين من اصحاب الصناعات .. كما اعترض غير مرة على انصاف الموظفين وانصاف العمـال ، وناهض كل مشروع شعبى يرمى الى علاج أدواء هذا الشعب المزمنة ، من فقر ومرض وجهل .. ولهذا اعتبرت الأمة المصرية تولية صدقى باشـا للوزارة ايضـا نكسة اجتماعية لاشك فيها »(٦) . ثم وصـفه بأنه رئيس « وزارة اسـتبدادية رجعية راسمالية .. لا يخطر بباله على الاطـلاق ان فى مصر الآن الى جانب مشكلة الانتاج وعدم استغلال جميـع مصادر الثروة فى البـلاد . مشكلة اخرى لا تقل خطورة هى مشكلة التوزيع ، توزيع الثروة ، وما فى هذا التوزيع من ظلم فادح يجب أن يزول ، وسـيزول أراد صدقى أو لم يرد ، لأن الله يأبى الظلم ، ولأن الشـعب قد مل الظـلم ، ولأن وقاحة الغنى لم تعد تحتمل الى جوار ذل الفقر فى هذا البلد البائس المنكود »(٧) .

وأخذ مندور يهاجم فى ضراوة النظام الاجتماعى الفاسد ، ويهاجم الراسمالية وفصل العمال بنفس القـدر الذى يهاجم به الاسـتعمار ، فى مقاله اليومى بصدر جريدة « صوت الأمة » كما كتب يندد بمأساة فصل ثلاثة آلاف عامل من شركة نسيج المحلة ويقول : « هذه أمثلة نسـوقها لمجرد التدليل على أن هذه الحكومات التى تتصـدى اليوم لحكم الأمـة

(٦) جريدة « الوفـد المصرى » ، عدد ١٧ فبراير ١٩٤٦ .
(٧) جريدة « الوفـد المصرى » ، عدد ١٩ فبراير ١٩٤٦ .

لا يقف اذاها عند قضية الوطن الراكدة المعطلة ، بل يمتــد الى مصالح الناس واقواتهم وهى التى تعضهم كل يوم بانيابها السامة »(٨) .

وشن مندور حملة عنيفة ، على صدر صحيفة « صوت الأمــة » ، ضد المعاهدة الاســتعمارية المزمع توقيعها والمعــروفة باســم معــاهدة « صدقى — بيفن » ، فكتب تحت عنــوان مثير فى صــدر الصحيفة : **« لا تنسوا ايها المصريون : ان تحطيم مشروع صدقى — بيفن هو هدف جهادكم » يقول : « لا نزال عند راينا الذى كشفنا به الستار عمــا يدبر لقضية الوطن منذ اكثر من خمسة عشر يوما .. وهى ان الحكومة المصرية ليست جادة فى اختصام الانجليز وانها هى وغيرها من رجال العهد القائم لا يترددون الا بين امرين هما العودة الى المفاوضة فى مصر او العودة الى المفاوضة بعــد وســاطة مجــلس الامن وايصــائه . •وبنــاء على ذلك لا ينبغى اطــلاقا ان يطمــئن احــد الى النقــراشى باشــا عندما يذيع انه ســيذهب حتمــا الى مجلس الأمن » وذلك لأن المهم ليس الذهاب الى هذا المجلس ، وانما المهم هو ان يعلــن النقراشى باشا اختصــامه للانجليز من اجــل وطنه وان يتخــذ الخطوات التى تدل على انه جاد فى هذه الخصومة ، وذلك بان يقرر رسميا الغاء معاهدة ١٩٣٦ واتفاقيــة ١٨٩٩ وان يصرح بانه لن يقبل العودة الى المفاوضــة التى اوصى بهــا مجلس الأمن وذلك لانه يرفض مبــدا التحالف العسكرى ومبــدا الدفاع المشترك ومجلس الدفاع ويصر على ان تخرج مصر من حظيرة بريطانيا وان تسترد سيادتها كاملة غير منقوصة حرة غير مقيدة .. وانه بعبارة موجزة يرفض مشروع صدقى بيفن »(٩) .**

وقد ظل مندور دائما مثال الثورى المناضل الحر الشجاع الذى لايكل ولا يرهبه حديد الرجعية ونارها ، اذا سجن ، يواصل كتاباته الثائرة من خلف القضبان ، حتى اعتقله صدقى مع المئات من الصحفيين والكتاب والشباب الوطنى فى حملتــه المسعورة المشــهورة تحت ســتار محاربة الشيوعية ، وراح يلصق الشيوعية بكل وطنى لينكل بالأحرار . واوحى صدقى الى جــريدة « أخبار اليوم » ، جــريدة السراى الملكى وقتئذ ، لتشن حمــلة مسمومة لتشــويه كفاحه الوطنى لدى الجماهير ، وتلطيخ صورته بأنه عميل للكومنترن عندما نشرت بعنوان كبير أحمر : « القبض على الدكتور محمد مندور الواسطة بين الوفد والكومنترن » ، وذلك بعد رفضه أى اغراء مادى واصراره على موقفــه الثورى الصلب رغم عرض حكومة صدقى عليــه أن يقبل وظيفة ســفير مصر فى سويسرا ، وقال

---

(٨) جريدة « صوت الأمة » ، عدد ١١ يناير ١٩٤٧ .

(٩) جريدة « صوت الأمة » ، عدد أول مارس ١٩٤٧ .

لعبد الرحمن البيلى وزير مالية صدقى : « **انى افضل الانتحار على مثــل هذه الخيانة الوطنية** »(١٠) . وتحدث مندورعن هذا الاضطهاد بشجاعة. « ... **فياللعجب ! رئيس جمهورية سوريا ينذر بثورة دامية اذا لم يخرج الفرنسيون من بلاده ويعلن سخطه على العالم وعلى الحياة هو وشعبه اذا لم يصــل الى الحرية الشريفة العزيزة ، ومحمــد مندور يكتب مقالا يستنكر فيه الاعتداء على الناس ويدعو مواطنيه الى ان يظهروا شعورهم الوطنى على نحو جدى بالاضراب يوما واحدا اضرابا سلميا فيشكوه الى النيابة رئيس الوزارة المصرية وتريد النيابة ان تزج به فى السجن ولا تطلق سراحه الا بكفالة مالية قدرها خمسون جنيها كانه مجرم يحتمل هربه !**»(١١)

فبالاضافة الى دراسته الرائدة :« **للنقد المنهجى عند العــرب** » ، النضال الذى يستحق وحده دراسة كبيرة تحيط به ولا يتسع لها المجال ؛ أما نضاله أو جهاده الأدبى،كما اسمته بحق زوجته**الشاعرة ملك عبد العزيز** فى تقديمها للطبعة الثالثة من كتابه « نماذج بشرية » ، فيتمثل فى كتبه : « **نماذج بشرية** » ، « **الأدب ومذاهبه** » ، و « **فى الميزان الجديد** » .

فبالاضافة الى دراسته الرائدة « **النقد المنجى عند العرب** » ، تدم مندور كتابه « **نماذج بشرية** » الذى وصف بأنه « اقرب كتبــه الى قلبه » ، وذلك بالاضافة الى دراساته المسرحيـــة وترجماته العــديدة لأمهات الكتب الأوروبية ومقدماته النقـــدية لعشرات الكتب المترجمـــة والمؤلفة .

ففى رحلة ممتعة طاف بنا الدكتور محمد مندور بالشخصيات الأدبية التى عاشت وكتب لها الخلود فى الأعمال الأبية العالمية ، من « جفروش » **فيكتور هوجو** ؛ الى « دون كيشوت » **سرفنتيس** ؛ و « الملك لير »لشكسبير و « روبنصون كروزو » **لدانيل فو** ، و « عبيط » **دستويفسكى** .. رحلة طابعها التعمق ومعايشة الفن الأدبى ؛ وانماء الشخصية الأدبيـــة التى أبدعها الأديب ، وابراز المضمون الاجتماعى لكل شخصية من النماذج البشرية التى تعرض لهـــا الكتاب بالنقــد والدرس والتمحيص والفهم العميق ؛ مما جعل عمله النقدى ابداعا أدبيا جديدا .

واذا كان مندور قد تابع الشخصيات الأدبية البارزة وقدم دراسة ممتازة امتزج فيها التاريخ بالنقد بالدراسة الأدبية ؛ فانه اضاف ايضــا رؤيته الاجتمـــاعية وايمـــانه الدائم بدور النقد والأدب فى ابراز المضمون

---

(١٠) مجلة « المجلة » ، العدد ٩٨ ، فبراير ١٩٦٥ .
(١١) جريدة « الوفد المصرى » عدد ٥ نوفمبر ١٩٤٥ .

الاجتماعى للعمل الأدبى والتعاطف مع مشاكل الجماهير ومعايشتها واظهارها فى شجاعة مهما كان موضوع الدراسة يمت بصلات وثقى الى أحداث الماضى السحيق ، ذلك لأنه يومىء من خلال بحث الماضى الى الحاضر ، فى دراسة استقراء شمولية للعمل الأدبى وصاحبه ، والواقع التاريخى والأبعاد الاجتماعية ، وفهمه وتفاعله بالنموذج الذى يعرضه . وهى دراسة نقدية تدعو الى الأمل والى الثقة والى القوة والى المقاومة والى الجهاد .. وفى هذا نتفق مع زوجته وكاتبته وموضع سره الشاعرة ملك عبد العزيز ، فى تقديمها للطبعة الثالثة من كتاب « نماذج بشرية » اذ تقول : « وهو يدعو الى الجهاد ، الجهاد الذى لا يعرف اليأس مهما لاقى من اخفاق »(١٢) .

فعندما يتحدث عن « فيجارو » الذى قدمه « بومارشيه » فى مسرحياته « حلاق أشبيلية » و « زواج فيجارو » و « الأم الجانية » ، نجده يحدثنا حديثا يلائم طبيعة شعبنا العربى فى مصر ، الساخرة ، فالسخرية احد اسلحة شعبنا الحادة فى مواجهة الظلم .. وهو هنا يقيمها ويعتبرها أحدى طرق المقاومة الشعبية ، و « سخرية فيجارو » اذن ليست دليل جفاف فى نفسه ، وانما هى انتقام مر من نظام بلغ من فساده ان كان الشعب يسعى الى هدمه دون أن يفكر فيما يريد أن يقيم على انقاضه من نظام ، وعندما يلجم الظلم السنة الرجال لا يجد ذوو الآباء منهم سبيلا غير تلك السخرية التى لا تعرف سلاحا أمضى منها بين أيدى الشخصيات القوية »(١٣) . بل ان المقتطفات التى ينتقيها الدكتور مندرو تستهدف الثورة ضد البورجوازية الكبيرة والاقطاع والأمراء والملك ذاته ، الذين اسباحوا شرف البسطاء : « وكانت الوقاحة فى ذلك الحين قد بلغت بالاشراف مبلغا ما كان فيجارو ليستطيع معه صبرا: كانوا يدعون لانفسهم حق قضاء أول ليلة مع عرائس اتباعهم .. »(١٤) اليس هذا ما كان يرتكبه الملك فاروق فى بلادنا ؟! و « لا. لا ياسيدى الكونت ، الانك سيد كبير تحسب انك عبقرية فذة ؟ المولد والثراء والوجاهة الاجتماعية . كل هذا يغرى بالكبرياء ، ولكن ماذا فعلت لتنال كل تلك الخيرات ؟ لقد تاسيت آلام الولادة اليس ذلك كل ما فعلت ؟ وأما أنا فياويل القضاء فيما فعل بى ! » (ص ٥١) .

انهـا مقتطفات اختيرت بعناية فائقة ، وايمان واضح بقضايا الجماهير ، وبالاشتراكية ليصل بنا الى صرخته القوية قائلا : « فيجارو

---

(١٢) نماذج بشرية ، ص ٣٠ .

(١٣) المصدر السابق ، ص ٤٤ .

(١٤) المصدر السابق ، ص ٤٨ .

روح خالدة لانهـا كتوى الطبيعة التى لا تـدفع . فيجارو من روح الله لانه رمز الشعب ، ذلك الشعب الخامل الذكى المهضوم الحق ، ذلك الشعب الذى لا يريد ان يستجدى احدا ، وانما يطالب بحقوق لابد أن ينالها يوما ما، ذلك الشعب الذى يشكو من نظـام فاسد لابد أن يقيم على أنقاضه نظاما أصلح » . (ص ٥٣) أليست هذه بالضبط قضية شعبنا ، وبهذه القوة وبهذا النضج يستحثنا مندور على الثورة ضد النظام الفـاسد ، بوعى الثورى يرى الحل العلمى الثورى الحق فى هدم « النظام الفاسد » واقامة « نظام أصلح » .. لا نزعات اصلاحية ولا ترميم لواجهة النظام الاقطاعى الراسمالى الاستعمارى المتعفن المتهالك .

و « جفروش » طفل فكتور هوجو فى البؤساء ، الطفل المشرد البائس الذى قامت الثورة من أجله ومن اجل امثاله فى فرنسا فنسى آلامه وراح يتغنى بنشيد الثورة « بالمرسيليز ، مع المتغنين » ، ويعلن فى اصرار : « لا عليكم ! ان برجلى اليسرى الما شديدا ، ولقد تسا بى الروماتيزم ، ولكنى مسرور أيها المواطنون ، وما على الأعيـان الا أن يسـتوثقوا من مواضع اقدامهم . من هم أفراد الشعب ؟ كلاب ! ليكن ، ولكن ليحترموا تلك الكلاب. آه ! ليت هنا زنادا . لقد أتيت من ظاهر المدينة حيث النار تضرم والقلوب تغلى . آه ، لقد حان الحين لنقطف زبد القدر » .

و « دون كيشوت » . الذى راى فيه البعض مجرد مجنون يصـارع طواحين الهواء ، راى فيه مندور انموذجا للكفاح والجهـاد « فى سبيل مثل اعلى » وما على شبابنا الا أن يجـاهد فى سبيل مثل عليا ، دون نظر للنتائج سواء تحققت أم لم تتحقق ، فيكفيهم ان يجاهدوا وان يعملوا من اجـل حياة افضل ومن اجـل مثل اعلى . واذا كان « دون كيشوت » قد مات الا انه سيظل « رمزا لما فى نفوس الشباب الخيرة من التماس الخير والفناء فى سبيله » . (ص ٦٧) فيجب اذن أن يكون لنا دائما مثل عليا نكافح فى سبيلها ، هذه أيضا خـلاصة دراسته واستقرائه لفاوست « جوته » ، مهما كانت دوافع اليـأس يجب أن ننتصر عليها يجب أن نؤمن بالمستقبل ، يجب أن نناضل « وسيان بعد ذلك اصبنا نجاحا أم اخفاقا . فالجهـاد نبل فى ذاته » . (ص ١٤٨) .

وطوال رحلته فى امهات الكتب العالمية ، وفى روائع الأدب العالمى ، لم يفقد صـاحب « النقد المنهجى عنـد العرب » صـلته بتراثنا العربى الأصيل وايمانه به ، فاذا كان دانتى يستلهم الشعر من معبودته «بياتريس» ويضفى عليها صفات الملائكية والخلود ، فلدينا أيضا فى تراثنا امثلة : « ألم يتغزل قيس ابن الرقيات بأم البنين ، رغم ما كان لتلك السيدة الجليلة من وقار؟ ثم الم يتغزل الماجن عمر بن أبى ربيعة بسكينه بنت الحسين

وعائشة بنت طلحة ، بل وبأخت الخليفة عبد الملك بن مروان وببنته ؟ »
(ص ١٤٨) .

لقــد خلق مندور النقد خلقا ابداعيا وثوريا ، ودفع برؤاه النضالية الشجاعة بين سطور نقــده . فرأى « جوليان سوريل » بطــل رواية « الأحمر والأسود » لستاندال ، أحد الذين ينبذهم المجتمع البورجوازى الناشىء فى أعقاب الثورة الفرنسية ، فيصير ثوريا يرى أنه « أما القناعة بالقليل والرضا بالظلم فلا ، بل تأهب للنزال » . (ص ١٧٠) .

ورواية دستويفسكى الشهيرة « العبيط » لم يرفيها الدكتور مندور صفة العبط منطبقة على بطلها « الأمير موتشكين » . فاذا كان هــذا الأمير الروسى يصــادق الأطفال دون الكبار ويعطف على كبوة فتاة ، ويغضى عن النفاق والخــداع الذى يبديه له خــادم الجنرال ، فليس معناه أنه عبيط ، بل نحن العبط : « أما أنا فاعتقد أن عقولنا هى الفاسدة وأن حياتنا الاجتماعية قــد خربت نفوسنا . لقــد كانت من القسوة بحيث جعلت من حياتنا كلها نفاقا متصلا واتخذت من هــذا النفاق قانونا صارمايصينا من عــدم احترامه أكبر الأذى ، فأصبحنا جميعا نتساءل عن سر عبط هذا الأمير العجيب ، بدلا من أن نتساءل عن سر فسادنا نحن خدما وسادة » . (ص ٣١٤) .

وفى كتابه « الأدب ومذاهبه » يذكر الدكتور مندور رأيه فى وظيفة الأدب ، بعــد استعراضه لكافة المذاهب الأدبية وتعريفات الأدب وفنونه ومجلاته ، وبعد الطواف بالكلاسيكية والرومانسية والواقعية الاشتراكية والطبيعيةوالفن للفن والرمزية والفرويديةوالسريالية ثم الوجوديةومع ايمانه بالاشتراكية الا انه يرفض حرفية الواقعية الاشتراكية ويشترط الجمال مع الصدقفى العملالأدبى قائلا:«**واما الاشتراكيون فانتعسفهم ياتىمنناحيتين: الناحية الأولى اسرافهم المذهبى الذى يريد ان يفرض ديكتاتورية على الأدب ، بحيث لا يعنى الا بمشاكل الحياة الشعبية وما فيها من بؤس ومحن . والناحية الثانية تاتى من تجاهلهم لحاجة المجتمع بكافة طبقــاته الى القيم الجمالية ، وانكارهم لتاثير هذه القيم فى تهذيب الشعوب ورفع مستواها الروحى . وليس من شك فى انه اذا كانت الانسانية فى حاجة الى من ينتقم لها من البؤس والشقاء فهى ايضــا فى حاجة لا تقل مساسا لمن ينتقم لها من القبح وفساد الذوق أو انحطاطه . وطبقات الشعب العاملة لا تقل حاجة الى الغذاء الروحى والجمالى عنها الى الغذاء المادى والعقلى ..** » (ص ١٠٦ و ١٠٧) .

كان مندور مناضلا فى كتاباته ، كان دائما فى صراع ضد شيء ما ، فكرة ، قوى استبدادية ، نظرية أدبية .. تجده فى مقالاته التى نشرها فى مجلتى «الثقافة»و«الرسالة»، والتى جمعها فى كتابه « فى الميزان الجديد » ، وفى مساجلاته مع العقاد حول رسالة الغفران وقول العقاد : « ان فكرة ابى العلاء فى هذه الرحلة الى العالم الآخر لم يسبقه اليها غير لوسيان » ، وما كتبه العقاد : « نبهت الى كلمة لأديب يكتب فى (الثقافة) بتوقيع محمد مندور ..»(١٥) فرد عليه مندور تحت عنوان « جورجياس المصرى » :

« وأنا أحمد الله اذ نبه الأستاذ الى كلمة محمد مندور هذا ، فالعقاد رجل لديه ما يشغله عن الثقافة وعن محمد مندور، وهو منهمك فىقراءة امهاتكتب الأدب التىوجد فيها أن فكرة ابى العلاء فى هذه الرحلة الى العالم الآخر لم يسبقه اليها احد غير لوسيان فى محاوراته فأنى له بقراءة الثقافة ، وما هى بشىء الى جوار عيون الأدب ، ومن هو مندور ، ليقرأ له وهو مأخوذ بسحر لوسيان ؟ ومحمد مندور يسره ان ينبه العقاد قبل أن يبدأ فى مناقشته الى تتمة جملته كما هى بالثقافة عدد ١٧٦ : « والكل يعلم ما فى أساطير اليونان من وصف لنزول أورمنيوس الى العالم الآخر ليسترد منه زوجته أوريدس ، والكل يعلم وصف هو ميروس لرحلة أوليس ، ووصف فرجيلوس شاعر الالياذة لرحلة اينيوس بذلك العالم .. »

أضف الى ذلك مناقشاته ومعاركه الفكرية والأدبية مع **محمد خلف الله والاب الكرملى و زكريا ابراهيم** وسواهم .. التى ظل خلالها مناضلا شجاعا . عف اللسان ، قوى الحجة ، غزير المادة ، وما أكثر مواقفه الشجاعة وتضحياته وتمسكه بالحق مهما لاقى من متاعب واهوال .

واذا كنت قد قصرت هذه المقالة على نضاله الثورى قبل ثورة يوليو ، ١٩٥٢ ، فلأنه فى اعتقادى جانب لم ينل حقه من الاهتمام .

---

(١٥) فى الميزان الجديد ، ص ١٥٦ .

قصيدة بالعامية

الشيخ محمود

متولى عبد اللطيف

الشيخ محمود
أبو قلب ودود
حى وموجود
فى ضمير الشعب السودانى

* * *

الحق ناداه
صلى ولباه
ورفع يمناه
أنا ويا المد الانسانى

* * *

أنا قلبى شجاع
على صفره يساع
حلم وأوجاع
الجنس البشرى وأوطانى

* * *

بعد السبعين
والقلب حزين
آه يا فلسطين
ما تردى على الشيخ الفانى

* * *

الهـدمه الخيش
ورغيـف العيش
ويادوب بنعيش
فين بلقى التركة يا حقانى

* * *

صـوت التماسـيح
بيفـح فحيـح
وكـلامى صريح
ماقدرش اخالف ايمانى

* * *

دى شريعة غـاب
والـدم انسـاب
على ضـفر وناب
احفـاد الأسد البريطـانى

فى العـدد القادم :

أقـلام جـديدة

يقدمها : محسن الخياط

ضد الشعر ..

عن الاتجاهات الشعرية الجديدة

محمد كشيك

— يبدو أنه سوف يصبح عسيرا فهم أن يكون الهدف النهائى من ابداع قصيدة حداثية ، هو تمكين المتلقى أو دفعه الى استخلاص « عظة تشكيلية » أو مساعدته على التهيؤ لاستلهام « عبرة جمالية » يمكن أن تجود بها القصيدة .

— ان مجافاة الجمهور كأحد أطراف العمل الفنى ، لهو أمر بالغ الصعوبة ، ويبدو دائما محفوفا بالمخاطر ، أقلها عزلة الفنان ، وتقوقعه ينمو بالعمل الفنى بعيدا عن هموم واقعه وقضايا عصره ، الى ان يصبح الابداع فى النهاية مجرد استحلاب محض لقوانين شكلية لا ينجم عنها الا مجموعة من العلاقات الصورية التى لا يمكن ان يكون لها أصل أو صلة بالواقع المطروح ، لذلك يبدو فهم الشعر على أساس انه (ليس للشعر وظيفة ، ومهمة الشعر ان يكون شعرا فقط)(١) يبدو ذلك كأنه نوع من العبث ، سوف يؤدى الى احداث قطيعة دائمة ، تضع الشاعر دائما فى موقف الضد ، وكأنه قد أصبح محتما عليه ان يصبح وجمهوره فى حالة مفارقة دائمة وعلى طرق نقيض .

— لقد سادت فى الآونة الأخيرة — أثناء السبعينيات — مجموعة من الظواهر والاتجاهات الأدبية — خاصة الشعر — راحت تروج لمفاهيم خاصة تتناول ظاهرة الابداع الشعرى ، والكيفيات التى يجب ان تطرحها القصيدة ، حتى يمكنها ان تتجاوز الطرح السائد ، وتنطلق الى آفاق التجديد ، وكان المنطلق دائما يتبلور فى صياغات مثل « احداث فتوحات تكنيكية جريئة » او « هدم مجمل العلاقات الشعرية القديمة » وقد يبدو ذلك مشروعا دائما لدى كل شاعر يرغب بتخليق رؤاه الخاصة على نحو مختلف ، لكن ان يؤسس هذا الفهم على تكريس احد جوانب العملية الابداعية ، وتغليبها على مجموع العناصر الأخرى ، والانحياز مطلقا

لأحد عناصر التشكيل دون غيرها ، سوف يؤدى باليقين الى الاختلال ، والاخلال بمجموع التوازنات التى تحكم العمل الفنى ،وتمنحه القدرة على النفاذ والعمق والتأثير :

— ان التأسيس لفهم نظرى ينبنى على أساس يعتبر الجمهور مجموعة من الكلاب المسعورة — كما كان يقول **فلوبير** دائما عن الذين لا يفهمون أعماله — يعتبر من قبيل تزييف الحقيقة الأدبية ، وابطال لطاقة من الشحن هائلة يختزنها مغامرة الابداع بمستوياتها المختلفة — وعيا وارتقاءا بفكرة « التبادل الخلاق » والجدل البناء بين ما يفرزه الواقع من تناقضات ، وما تفصح عنه الأشكال الأدبية من استجابات حية .

لذلك فان أى فهم مغلوط حول معانى القيمة والحداثة سوف تقود الى العديد من التناقضات ، أقلها فكرة التنافر ، التى تحاول حصر القارىء وابعاده عن التأثير فى مجمل حركة الابداع على أساس (ان التنافر بين الشاعر والقارىء هو أبرز خصائص الشعر الحديث وأكثرها أصالة وعمقا)(٢) كأن الأصالة والعمق فى القصيدة الحداثية لا يمكن أن يتحققا الا على أساس المفارقة الدائمة مع الجمهور ، وتتردد مثل هذه الدعاوى كثيرا لدى أصحاب الاتجاهات الشعرية الجديدة من الشباب ، ولدى منظريهم ، وبات الاعتقاد عندهم راسخا أن ابداع قصيدة حداثية جيدة أمر غير مرتبط بالجمهور ، بل أن يكون مفارقا له ؛ ذلك توافقا واتساقا مع الدعوة التى ترى (بأنه لا يمكن للشعر الحقيقى أن يكون جماهيريا) كما يفصح أدونيس .

— لقد تفاقم المشكل الشعرى ابان حقبة السبعينيات . فى ظل عملية هدم ، تهدف الى تفريغ العمل الفنى من أى محتوى ، وتنزيها له عن حمل أى رسالة ، اللهم تلك « العضلات التشكيلية » التى توزع بغير انصاف فى ظل رؤية عليلة للشعر ترى (أن هناك شعر حقيقى يتسواءم مع ماهيات جماليات الفن ويفتقر الى الجمهور ؛ وشعر يتواءم مع الجمهور ويفتقر الى ماهية الشعر الحقيقى)(٣) .

— ولم يعدم أصحاب تلك الاتجاهات التخريبية فى الشعر نقادا يدافعون عنهم ، ويروجون لهم ، وهذا واحد منهم لا يجد حرجا فى أن يقول « ان شعراء مثل **صلاح عبد الصبور وحجازى ، وامل دنقل** ليسوا سوى آخر شعاع فى شفق الكلاسيكية الغارب ، وأن شعراء هذه الاتجاهات هم التجديد الحقيقى فى حركة الشعر الحديث »(٤) .

ــ لقد قادت هذه « التورطات » الى فهم ضيق لطبيعة الجمهور ، ووسائل الاتصال ، فحصرته فى اطار مفاهيم خاطئة ، كما وضعت مجموعة من التصورات حول جمهور مفترض ليس له وجود ، بما قد يساهم فى الابقاء على حالة من المواجهة الدائمة بين الشعر الذى يعتبرونه جديدا ، وبين الجمهور ، كما ان افتعال تلك المواجهة قد ادى الى المغالاة فى الابتعاد ، حتى صارت القصيدة ــ التى تنمو داخليا منعزلة ــ مجرد مجموعة من العلاقات الهندسية ؛ استقطبت فى شبكتها غابات من الرموز المستغلقة ، التى ادت الى طمس ملامح الصورة الشعرية ، وغياب وهج القصيدة وراء ركام الألغاز والأحاجى والمعميات .

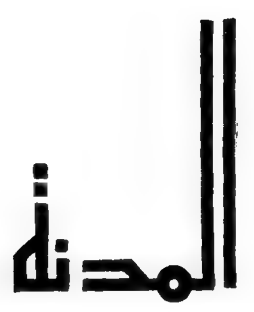
ــ ولقد أسفر هذا الفهم المشوه لطبيعة عملية الابداع واستهدافاته الى تغلغل النماذج الرديئة ، وظهور موجة كاملة تدعى الحداثة ، وتغرق نفسها فى متاهات الغموض والتغريب والتجريد ، مما دعا شاعر مثل **محمود درويش** الى التحذير من مثل هذا الشعر وهذه الاتجاهات قائلا : **« ان تجريدية هذا الشعر قد اتسعت بشكل فضفاض حتى سارت ظاهرة ما ليس شعرا على الشعر ، واستولت الطفيليات على الجوهر لتعطى الظاهرة الشعرية الحديثة سمات اللعب والركاكة والغموض ، وقتل الأحلام والتشوه الذى يشوش رؤية الفارق بين ما هو شعر وما ليس بشعر »**(٥)

ــ ان هذا (اللعب العدمى) لن يوصل فى النهاية ــ وفى أحسن الأحوال ــ الا الى ابهار شكلى ، يظل مهما بلغ من اتقان ، يعبر عن قدرة مصطنعة ، وافتعال يتصيد الغريب الذى يتعمد الغرابة والادهاش ، وينأى عن الفهم الحقيقى لمهمة الشاعر النبيلة ورسالته الخالدة فى تطوير وعى البشر ، دون اى تعال او ادعاء ، ولا يسعنا فى هذا السبيل سوى أن نكرر ما سبق أن صرح به الشاعر العظيم **« رفائيل البرتى »** من **(أن التجريد الصرف قد انحط انحطاطا كبيرا ، وهناك شباب لا يمكن ان يقتنع بذلك ، والفنان يجب ان يخرج الى الشارع .. واظن ان الذى لا ينزل الى الشارع ، سواء كان فى تصرفه مخطئا او مصيبا سوف يضيع)**(٦) .

---

(١) حوار مع ادونيس ــ مجلة أوراق ــ اكتوبر ١٩٨٤ .
(٢) ادونيس ــ زمن الشعر ــ ص ١٨ .
(٣) اضاءة ــ غير دورية ــ ص ٣
(٤) حوار مع الناقد ادوار الخراط ويوسف ابو ريه ــ لم ينشر.
(٥) محمود درويش ــ الكرمل ــ عدد ٦ ــ ١٩٨٢ .
(٦) حديث مع الشاعر ــ الكرمل ــ العدد الثانى عشر ــ ص ٧٤ .

قصيدة بالعامية



المدنة

مصطفى عبـاس

يااللـــى اعتليـت المـدنة دى قبــلى

خبـرنى ايه شـــفتوا وما شـــفتوش

دنا بين عنيــا وبين عنيــا وقفــت

وحبسـت روحى فى ركن بســتترانى

الشــاى ده مـاله ســكره مايع

والكـرسى زى الشـحط ولا ساعنى

انا يشـــتكيلى حـزنى بيشـــاور على

اركـب دمــاغى وامســك الكـرباج

واجلــدنى فـوق الضــهر ميـت جلـده

ولافيش هنـــا من حـــى يســمعنى

* * *

ولا حتى دمعــة تفـر تبطلنى اســايا

مــا تصــلى تانى ع النبى واطلـــع

المـدنه غـير المـدنه يـوم ما طلعـت

زادت عشـــر لفــات باحســاسهم

اطلع يا راجل والله منا سامع

سمكرت شيش العين من الدبان

ولبست تحت قميصى درع رصاص

مع انى مش ناوى أحارب حد

أبوزيد زمانى جديد ومش مهزوم

طول عمرى جوه الركن ولا حنطق

حبيت بنات الحته كلاتهم

ولا واحده فيهم شربتنى ميه

ودخلت غابة حزن اصحابى

زرعوا الهم فى وانطلقوا

من يومها باستنى ولا رجعوش

وكتبت بيت الشعر من قلبى

وقعت اقرأ فيه ماحشهوش

وحرقت بيت الشعر من قهرى

وحزنت لما قتلته مادفنتوش

خليه برماده يمكن احتاجله

ما المدنة عليت جنبى ع الآخر

والوف بيطلعوا لفوقها ويشوفوا

ولا حد فيهم شافنى ع المكشوف

* * *

ياللى اعتليت المدنة من بعدى

الشاى سيجارته بتشرب امتى

ما تردوا قول الحق ما تخبوش

قراءة فى "الضحى العالى" ليوسف أبو رية

ابراهيم فتحى

*** الصفحة الأولى من المجموعة : سفر تكوين فى حجم بطاقة بريدية مصورة (كارت بوستال) .**

يبدأ القصاص من بداية البداية وأصل الحكاية ، ففى البدء كان « النهر » وماؤه والأرض السوداء . وخلق النهر من طينة قرية يسكن اليها ويستولدها أبناء وحفدة ، يخضرون جدب الأرض .

وتتخلق الدار ويعمرها رجل قد من طمى أخضر وامرأة نبتت من تحت ابطه الخشن . وجاب الرجل المكشوف السوءة جهة المشرق وجهة المغرب ...

وفى هذه البداية نجد مفتاحا لطريقة رسم الملامح والأفعال والحركة وبناء الصور فى المجموعة . وهذا المفتاح هو المبدأ الجسدى الحسى الملموس ، جسد ليس محصورا فى الطابع الفردى وحده أو مقطوع الصلة بدوائر الحياة الأخرى .

فى البدء قد (بضم القاف) الجسد جسد الشعب كله ، لحمنا الراسخ النامى ، ودمنا الفائر فى الشرايين وعظام اسلافنا ضاربة الجذور فى عظامنا — ومن خصب الأرض . واستمر الجسد الواحد — الجذر الواحد والجذع الواحد — متفرعا بوفرة ثمار العمل وبالعناق المثمر فى آلاف الآلاف من الأفراد ، لذلك نرى فى هذه المجموعة وفى التصور الشعبى عامة أن للحياة الجسمية طابعا شعبيا كونيا شاملا ؛ وأن العناصر الاجتماعية والكونية تنصهر داخل هذا الجسم فى كل واحد . كما نرى جانبا معينا من هذه المجموعة ، فى خلفيتها وافتراضاتها المضمرة ومبادىء تكوينها . لا يرى المبدأ الجسدى الحسى متصورا على الفرد البيولوجى او الانا البورجوازى بل سيراه متحققا فى الشعب الذى ينمو ويتجدد دوما .

ولكننا لن نعدم اتجاها آخر يسير فى الطريق المضاد .

*** فى الخاتمة يأتى هادم اللذات ومفرق الجماعات ضاحكا يهب لذة مختلسة .**

ولا يعد الموت فى بعض قصص المجموعة (التجلى ، الضحى العالى مثلا) خاتمة بل نجده استمرارا لتيار فى الثقافة الشعبية فى طريقة بناء الصور المتعلقة بالموت . وهــذا التيار لا يعتبر الموت الفردى نفيا للحياة ، التى هى الجسد العظيم لسلسلة ممتدة من الأجداد والأحفاد الى ما لا نهاية .بل يعتبر الموت جــزاء من الحياة ومكونا من مكوناتها لا غنى عنه ، وشــرطا لتجددها واعادة شبابها . فالموت الفردى يقع فى احضان حياة اجتماعية متجددة وهو مع الميلاد يثرى حركتها الأبدية ، فهو بمثابة عودة البذرة الى رحم الأرض واهب الحياة .

وبطبيعة الحال لن تفقد فاجعة النهاية الفردية رغم هــذه المشاركة الجمعية هولها ولا انتماءها الى دائرة الأشياء المخيفة .

وتواجه قصص هذه المجموعة ذلك الهول بأن تقيم مع الموت علاقة تتفرع عن الحياة الجسدية فى الفتها الحميمة القريبة من الانسان ، وتحيطه بأشكال هذا الجسد الحى .

فى قصة « التجلى » على سبيل المثال . تنشر النسوة لابسات السواد على الحصير فى دار عجوز ماتت لتوهــا ويحكين أنها كانت نظيفة طول عمرها ، عايقة تحب الثياب الملونة .. لاتأكل الا اللقمة الحلوة .

وكانت الخالة الراحلة قبيل موتها تنوح — وعيناها غائمتان وتكــاد تعجز عن تناول نصف برتقالة — ياوابوار يا ابو عجل حديد ... هات لنا الغرايب من بلاد بعيد ، فهى تحن لابن عاق غائب .

كما ان الصغير راوى القصة لم يفتر — عندما حضرت زوجات العم والجــارات لابسات الهدوم السوداء — فى البحث عن عيون البنت التى يحبها ، وكان شوقه اليها مترنما داخله وســط البكاء والنواح وياخراب بيتك ياحبيبتى .

وحتى حينما تنفرد « الجثة » بالصغير وأمه ، وتطلب الأم المساعدة فى تقليبها خوفا من الرائحــة ، لا تكون أمام جســد فردى عند المستوى البيولوجى فى عملية اضمحلال وتعفن . فالراوى الصغير يحكى لنا انه رفع

الغطاء وبان وجه « الجثة » وانكشف فخذها وظهر انكماش ملامحها . ولكن فى هــذه اللحظة الهامدة تتكثف حياة الراحلة متدفقة فى ملامحهــا الأســاسية وتضــيع التفصــيلات والتعــرجات . وهــــذه المــلامح الأساسية هى شـبكة العــلاقات التى ربطت الراحلة بالحيــاة المستمرة بعدها . وتتلاشى الجثة من بصيرتنا ليحل محلها نموذج لتدفق هذه الحياة . فالراوى الذى لم تسعفه الدمــوع الرسمية ، حينما كان من الواجب عليه ذرفها أمام الآخرين بكى فى تلك الخلوة بكاء حقيقيا بدموع بل وبحزن شديد شعر معه بأن جسده يتطهر ويصبح اقدر على استشعار الحياة .

كما أن الصبى الراوى لا يرى الجثة ، بل خالته الطيبة جدا التى تحبه كابن لها . فالقصة لا تقف عند نهاية بيولوجية بشعة فى تحلل كيميــائى بل تحتضن المــوت داخل علاقات الحياة المتصلة التى لا تعرف انقطاعا . فالراوى يمسك بكف الخالة الحبيبة التى صارت عروقها زرقاء وتتفرع فى جلد فقد لونه ، ولم تعد الحكاية عن تقليب جثة بل عن خالة يحبها نامت فى طاعة على جنبها الأيسر وهو يلملم ثوبها ويستر فخذيها ويجمع فتحــة الصدر فى الدبوس الذى كان مشبوكا فى جانب واحد ، وكأنه يساعد طفلة مطيعة على ارتداء ثيابها لكى تبدو حلوة لائقة المظهر .

ومن ناحية اخرى ، تمتزج فى هذه القصة النهاية الفردية للراحلة ببدايات الخلق وبأبدية لا تنتهى . فالراوى يغفو غفوة قصيرة لتتجلى لــه رؤية . وهذا الراوى ليس من اصحاب السبحات الصوفية فى المعتاد ، ولكنه يبصر نفسه صغيرا جدا امام عرش الله المضىء وعلى اليسار نار موقدة وعلى اليمين اغصـــان مثقلة بالأعناب . وصحا على صوت المؤذن مسبحا من كان عرشه على المــاء ومن علم آدم الأسماء فى بدايــة خلق الأشياء . وشعر بأن خالته نائمة وستقوم من نومها حين يطلع نور الصبح.

ووصف لنا الراوى الذى يقف على عتبة الحياة مراحل الاعــداد للجنازة مبروزا بريق الألوان والأشكال : فاللحاف يتألق بحريره الأحمر فى النعش وباقة الورد فى مكان الرأس ، وتخرج الحــالة الى الخشــبة من اغتسالها الأخير لفــة بدجنــاء معقودة تفوح منها رائحة عطر عتيق .

بل ان الدعوات بأن تتفادى الراحلة نار الله الموقدة يقابلها ايقاد النسوة النار فى الدار ، ويصففن عليها أوانى ممتلئة باللحم والبطاطس .

وتنقلنا القصة الى الخال ، ابن الفقيدة وامتدادها الجسدى ، ويصوره لنا الراوى على نحــو ملتبس فى موقفه من موت أمه . فحزنه المفترض او المنكور ينقل عن المتداول على الشفاه بين نفى وتوكيد . قيل كانت عينه حمراء بلون الدموقيل انه كان فرحا لأنه سيرث الأرض وسيبيعها للغريب.

ويلتقى الخال مع الراوى فى جو الموت المخيم ، الأول مقبل بوجهه الضاحك لا يظهر عليه حزن وفى جيبه « تصيرة » نظيفة من « الغبارة » معدة للتدخين عقب « زيطة » لا داعى لها كما يقول .

والراوى لا يأخذ شيئا على مسلك الخال الذى وقف فى الصف يتقبل العزاء ويمد يده للرجال ورائحة الكحول تنتشر من جوفه ، فالراوى نفسه يترك صف العزاء ويدخل عند النسوة ليأكل شيئا من البطاطس او الأرز .

تصوير فكاهى خفيض النبرة :

وهذا التصوير المتهكم لا يشدد النبر على الادانة الاخلاقية للخروج عن اللياقة الواجبة فى المظهر الخارجى للأحزان ، ولكنه يواصل صورا قديمة فى المأثور الشعبى للعلاقة بين الدعابة الضاحكة وموت العام « السنة » القديمة أو « العالم » القديم وكسر القلة وراءهما .

فالمأثور الشعبى عندنا ــ وعند الآخرين فيما يبدو ــ يقدم النوادر الجنائزية حافلة بالنهم الحسى الى الطعام عند الأقارب والمقرئين ، وكذلك بمضاجعه النساء او مداعبتهن فى المدافن أو فى الحجرات الداخلية الشاغرة اثناء زحمة العزاء بدلا من الامتناع الورع عن الجنس حزنا على الراحلين الاعزاء . وليس المأثور الشعبى رحيما بالزرع الذى « استوى » ويطلب منجل الحاصد أو بالنبتة التى شاخت أو بالعجائز اللائى تحولن الى أفواه لا مجدية ، فاللعنات الضاحكة تداعب ما فقد القدرة على الحياة ويتلكأ فى الرحيل ، فاللعنة تنصب داعية الله أن يقصف عمر من بلغت الخمسين ، « وعلى الخصوص لو تكون وحشة من الناشفين » أو على الأقل عند استعمال الرأفة تجىء المداعبة بالدعاء على العجائز جميعا بأن يبتليهم الله « بحمى حامية تمحيهم » ، على حد قول بيرم التونسى مرددا صدى ذلك المأثور الفكاهى .

وفى قصتنا نرى الراوى يعثر على محبوبته بين النساء تخرط البصل ، ودموعها ــ من البصل لا من الحــزن ــ تغطى العينين الجميلتين ،فتبتسم له وتحط الاناء على الفرن وتعطيه موعدا للعناق المختلس الليلة فى نفس المكان بين جدارين متداعيين على وشك الموت .

البداية كانت الخالة تطرد آخر نفس وينسحب ضوء عينيها ، وتسدل النسوة طرحتها ستارا ختاميا على شحوبها . والنهاية أصبحت نارا

مشتعلة فى غرفة منزوية بآخر دار العذاء » .

انفاس ساخنة من الجوزة ، ونكتة تغطى ضحكاتها على النواح . وانفاس ساخنة لعناق صبى وصبية فى ظل الموت .

تنويع على لحن هادم اللذات . الضحك واللذاة يتركان المسرح لجلال رسمى كـــونى .

وتدخل قصة « الضحى العالى » تعديلا على تيمة الموت المفردى باعتباره جزءا من حياة الجسد الكلى للشعب وشرطا لتجددها .

وتلك القصة تبدأ بداية عكسية بالنسبة الى سابقتها ، بـــدلا من الاحتضار نجد العرس والزفاف . زفاف الابن تحت جناحى الجد الذى تحتفل القصة بتشييع جنازته . كان هذا الجد يشير الى بطن زوجة الابن بعد شهور من الزفاف ويقول : ولد ان شاء الله .

واذ يعود الجد من الصلاة يجد الجدة تئن من أوجاع الساق ويداعبها العجوز : « الهى تبقى عليلة على طـــول » . وترد له التحية بأحسن منها : « روح ياشيخ .. الهى اللى فى بيجى فيك » هذا هو السيد ، مبدأ العمل والخصب لم تجد شيخوخته له مكانا فى أرض اخصبها بســـاعديه وببذوره ، فهو لا يجـــد من يخدمه . وحينما يطرق حجرة الابن وزوجته يخرج الابن زاعقا فى وجهة . ولكن الجد يسخر من أبناء جيله الذين انحنوا للشيخوخة ويظل يكافح ويسافر رغم هيكله الهزيل لالغاء امر ادارة الآلات البخارية بغلق طاحونته لعـــدم توافر الشروط الصـــحية وانتصر رغم كل ما أصابه ودعا نسوة البيت الى الرقص لأن الطاحونة لن تقف وستظل تدور ، وسيظل وابور الجاز يجلجل حاملا القدور ، متداخلا مع تكتكة الطاحونة ... عمار يادار . (الطاحونة نفسها وليس الأمر بغلقها فحسب جاءت من المدينة وكذلك وابور الجاز وقدور الطعام وجهاز الفرح وأدوات الزينة والثياب .. ليست المدينة فى القصة أو المجموعة مصدر تهديد لفردوس قروى وادع هانىء ، فكثير من لوازم الفردوس يجىء من المدينة ، كما أن القرية تطرح الحنظل والحيات الغادرة والموت دون مساعـــدة المـــدينة) .

وحينما ذبلت الشجرة العفية واضمحلت ودخلت فى غيبوبة الموت جعل الابناء السريريعرض الحجرة لتصبح رأس السيد جهة القبلة . وتنـــاوبوا السهر . الابن يمسك كراوى القصة السابقة (التجلى) يد المحتضر ويقربها من عينيه . ويتأمل وشمها المرسوم وينحنى عليها مقبلا ويضعها بحنان على صدره منفجرا فى طقوس التطهير بالبكاء .

والقصة تدخل المسرح الكونى وانجاهات القداسة متواطئين فى هذه النهاية : الجد تغالب حشرجاته النهاية . وكأنه على وشك اليقظة ويفتح عينه النائمة ثم يعود للسقوط فى الغيبوبة ، كل ذلك ورأسه جهة القبلة .

ويلتقى غروب سيد العائلة بالليل ينسحب من الشوارع ونــور العواميد يكف عن الانتشار وينكمش ذاويا أسفلها . والغيوم السوداءتسقط على الاكتاف حبات مطــر كبيرة ، والدموع تســيل على الشــوارب من العيــون .

ولكن الجد الذى نضر وجه الأرض يموت وحوله الابناء والاخوات والأحفاد ثمار عمله وثمار صلبه وفروع شجرته . وليست نهايته أن تفرغ حجرته من وجوده المهيب . ولابد من تواطؤ المسرح الكونى مرة ومرات ان نور الشمس يتفجر ويسقط على زجاج النافذة ويقف النعش على الباب ، ولكن الحياة تحمل موجاتها كل النعوش ، ولا يعترض من سريانها النعوش ويتدفق الضحى العالى .

وفى قصة « المنسية » تواصــل تيمة العناق بــين الموت والحياة تنويعاتها .

الاتجاه المعاكس للتيار :

ولكن هذه المجموعة القصصية لا تقوم على الطابع السابق وحده ، نثمة مبدأ معاكس يصطدم بالسابق فى طريقة رسم الملامح والحركة وبناء الصــور .

وفى هذا الاتجاه المعاكس تكتسب الأشياء والأجساد طبيعة فردية خاصة وتصــور باعتبارها منفصلة معزولة ، غارقة فى عاديتها وبشاعتها البسيطة ، بل قد يضيق النطاق لتتحول الى صور تنتمى الى نزعة طبيعية تجيء نزعة مثالية شاحبة غنائية التجريد مسرفة فى عاطفيتها المفرطة لانقاذها الفورى .

« اصــل السبب يا ضنايا »

ويرجع ذلك الى أن الأرض والسماء فى القرية والمدينة حلت تناقضات العالم الاجتماعى دون أن يواصلا العناق فى دورة الخصب . فلم يعد القبر والرحم مأوى للجذر العتيق واعادة ميلاد للبراعم فى نفس الوقت . كمــا انفصمت فى وجدان الأهل المبعثرين المشتتين ، الرابطة بين الدفن والبذر لانجاب ما هو أفضل واعظم نطاقا . كما ـــ فقدت صــور الجسم والحياة الجسمية طابعها الشعبى الكونى الشامل وانفرط عقدها لتصبح صــور الوعاء الذى يحيط « بالأنا » فى عزلته الفردية داخل السوق الحرة .

وفى مجموعة الضحى العالى نرى ترابطا مركبا متناقضا من الاتجاهين ونرى صور الجسد وحياته فى مجالاتها الصاعدة والمنحسرة تحيا حياة مزدوجة متوترة ، تبلغ احيانا ذروة درامية ، وتهبط حينا الى خمود نزعة طبيعية تسجيلية وصفية بلا صراع بين العناصر التى تفككت . فالواقع الاجتماعى يشد من أزر الوجود الفردى ويكاد يلغى الطابع الجمعى للحياة الشعبية ، ولكن الصراع لم يتوقف أبدا لا فى الواقع ولا فى هذه المجموعة من أجل خلق حياة جمعية على مستوى اعلى .

تكاليف الجنازة :

ومن هذا التيار الفردى المعاكس نرى لحات فى قصة « المفتاح » . فالقتال على « مفتاح الدولاب » محتدم بين الأبناء الوارثين والأم حتى قبل ان يموت الأب . كم تبلغ فلوس الدولاب ؟ الموت باهظ التكلفة هذه الأيام، وقد يكون أعلى سعرا من تكاليف الحياة . الكفن ، تجهيز المدفن ، طلاء المدفن ، اجر الحانوتى ، الفلوس التى ستوزع على المقبرة رحمة ونورا ، واجرة الفقيه والبن لقهوة المضيفة .. الطريقة المصرية المحترمة فى الموت. فالحاج المرحوم ليس بالرجل القليل ، ولابد من تشريفه بسرادق كبير ؛ والصراع على المفتاح ضار حقير : فالأم تخطف صرة النقود وتدسها فى صدرها الذى ارضع هؤلاء الابناء لتنفرد بها ؛ والابن يكتم انفها وفمها ونرى الأخت الفقيرة للمحتضر تسترجع حياته وهى ترى ساق الأخ الممدد حتى حدود عورته المطفأة . كان شامخا بعمامته الزاهية وجلبابه السابغ الفضفاض ومحفظته ذات الجنيهات وهو الآن مستكين . وفى اليوم الثالث للرحيل شربت القهوة السادة وتغدت بين ابناء أخيها . ولكن لحم العائلة يتمزق ويتناثر فى الخميس الكبير والأخت جالسة وحدها على الحصير . الأبناء يتقاسمون مال الأب بعد خصم المصاريف ولا تنال الأخت الا صدقة. وفى « الأربعين » لم يكلمها احد ولم تصب طعاما الا قرب آذان المغرب وان ظلت تسمع وريثات المرحوم عقب الظهر وهن مختفيات فى آخر الدار يوزعن انصبة اللحم ويكتمن الضحكات ... ثم أرتحلت .

الأفق النهائى :

ولكن هذه المجموعة ليست مجرد ساحة صراع بين اتجاهين ؛ فهى تستشرف منذ لحظات التكوين فى الصفحة الأولى (الثالثة فى الترقيم) جزيرة بيضاء ومأوى متألقا ناصعا ، ودورا للأبناء والاحفاد مطلية بالبياض.

ونجد الاطفال فى القصص الأولى من المجموعة يعيدون تمثيل الحياة الجمعية المندثرة أو القادمة ؛ ويستعيدون الربط بين العمل واستهلاك

ثمراته وحلاوة مذاق هذا العالم الغابر القادم عالم الحصاد والزفاف وقتال الغزاة والظالمين .

وتحتفى القصة بأطفال يحاولون الوصول الى هذه الجزيرة البيضاء رغم السلطة او السلطات الباطشة ، ويلعبون لعبة جنس طفلية تسترجع او تستشرف حياة جنسية ليست منفصلة عن الحياة العائلية والعمل والحياة العامة .

ولكنهم يواجهون تهديد نزعة جنسية قد انحطت الى مستوى حرارة أعضاء جسمية ، ولم تعد الا جزءا قابلا للفورة فى فرد بالغ فرض عليه الشلل الاجتماعى والعاطفى ، وانفصل عن الجسد الجمعى الخصب

كما نجد محاولات لاستعادة هذا الجسم الجمعى فى العمل السياسى ذى الطابع الشعبى المحتج على القهر والموت والعقم .

ان هذه المجموعة تحاول الكشف عن دافع تلقائى نحو الازدهار والاتساق ، وعن امكانات براءة وتفتح وان تكن محاطة بدواعى الكبح والتشويه .

واطفالها يجدون داخل عالمنا المعادى وكأنه يحمل وجه غاصب اجنبى امكانا لان نجد مأوى بين احضانه ، امكانا لجزيرة بيضاء وعصر ذهبى قادم .

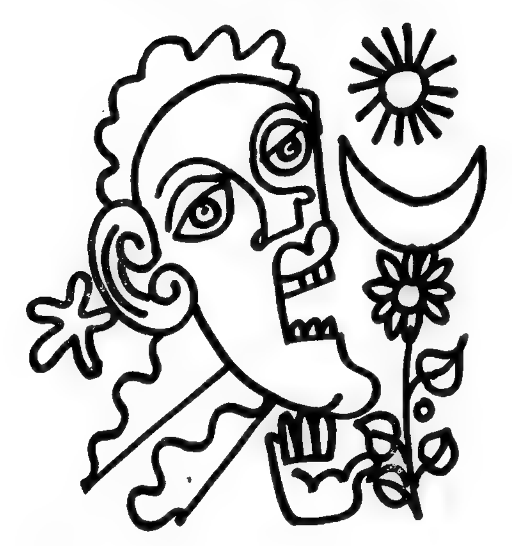
وفى هذه الجزيرة البيضاء — التى ستبنيها احلام اطفال وشبان وشابات سيلتئم جسد الشعب الذى تمزق ، وسيكون التئامه على مستوى أعلى فى معترك النضال السياسى ، فالاشلاء الممزقة ستجتمع لا على اساس القرابة الطبقة والحلف الطبقى والوطنى .

وكل هذه الأشواق الطوبائية تقدمها القصص متجلية فى مشاركة جسدية تحس بامكان عالم آخر على الارض ، فى وعى جسدى بهذا الامكان.

فالأشواق الطوبائية لا تكشف عنها قصص هذه المجموعة داخل تجريدات فكرية او سيكولوجية بل داخل حياة انسان اللحم والدم بمتعة واشجانه الارضية وتفكيره فى مصيره .

قصيدة بالعامية

ماتفتحيش بابك



السيد محمد ابو طاحون

باسم النبى حــارسـك
بتحسرى .. حــرسك
وبتخنقى .. جرسك
علشــان يزيد خرســك
نفسى اشــوف عرســك !!

* * *

يا أم الشعور صفصـــاف
احنا النضـــاف النضـــاف
هدمه ولقمتنا حـــاف
والبرد هـــد اللحـــاف
نغـــرق فى بحـــر الجفاف
شـــايلين سنينا العجـــاف

* * *

« يا كلمة خلف الشفايف
ملعون يا سمره اللى خايف
يا كلمه تحت اللســـان
ملعون يا تمره الجبـــان
منعـــول فى رجلى اللى خـــان
وف نن عينى اللى صان »

* * *

يا أم العيون الســـواقى
ساقيتنا تبـــدر عمـــار
وســـواقى تبـــدر شراقى
راح من عنينـــا النهـــار
والقلـــب فارد وباقى

* * *

النيـــل فى قلـــب الغـــلابة
مواويل لكـــل النـــاس
النيـــل فى قلـــب الغـــلابة
مدفع يطـــخ الديابه
ومغنى .. كتفـــه ربابه
صوتها أدان الصـــلايه

* * *

جفـــت دموعك يا نيل
ما عدش فيـــك مواويل
لمـــا الدليـــل الذليـــل
باع النهـــار لليـــل

* * *

« يا كلمه خلــف الشــفايف
ملعون يا سمره اللى خايف
يا كلمه تحــت اللســان
ملعــون يا قمــره الجبــان
منعول فى رجلى اللى خان
وف تن عينى اللى صان »

***

كان الشيطان ع الباب
واقف و مســتنى
فتح الجبــان البــاب
خطفوا الهوى منى
واتجمعــــوا الاحبــــاب
ودبحـــوا ظــنى .. ..
مين اللى باع التراب
يا نجمـــة البنى ؟!
يا نجمة البنى .. يا نجمة البنى
ما تفتحيش بابك .. الا لاصحابك
ما تقلعيش توبك .. الا لاحبابك
ما تغرزيش نابك .. فى قلب احبابك
وترضعى غــدابك .. من دم احبابك
اياكى اياكى
اياكى ياسمره
يا أم المياه خمره
يأم الخـــدود حمـــره
من عض كدابك !!

***

ياأم التراب خضره
يأم الفطـــــار تمـــره
والانشــــــطار ثمـــــره
فى بق كدابك !!
ما تفتحيش بـــابك
الا لاحبـــــابك



دراسة تمهيدية فى عــزيزة ويونس

الجـزء الثـانى

صــلاح الــراوى

اجدبت أرض نجد سبع سنوات وبلغ القحط مبلغه وعانى الجمـع الهلالى من القحط ما عاناه ، ولتجـه الرأى الى ريادة أرض المغارب (تونس) ، ووقع الاختيار على أبى زيد للقيام بهـذه المهمة الشاقة ، وتنسب كثير من الروايات هذا الاختيار الى الجازية التى منحتها السيرة الحق فى ثلث المشورة ، فى مختلف الشؤون ، ولكن الرأى فى هذا الشأن كان لها كله ، فقد طلب السلطان حسن (٨) الى سفيان أن يدق الطبل فاجتمع عرب بنى هلال — واحلافهم بطبيعة الحـال — الى سلطانهم بأسلحتهم ، واجتمع مجلس الحكم وارسل حسن الى اخته الجازية — ليكتمل المجلس ويكتسب القرار شرعيته — وتسأل الجازية اخاها عن سر جمعه لقومه وعما اذا كانت بعض القبائل قد اعلنت عصيانها ، وهددت الجازية بهدم الوادى العامى من اساسه ، ولكن اخاها السلطان اخبرها انه ليس ثمة عصيان ، وانما هو قراره بأن يرتاد الغرب فاعترضت عليه الى حد اتهامها له باختلال عقله ونبهته الى انه مازال صغيرا على هذه الأمور ، وعلى اسلوب القصر قالت — اقترحت أو قررت :

ما يرود المغرب الا ســلامه
ابو زيد ما اعتناش برجال(٩)

وقد اثار هذا الاختيار أبا زيد أيما اثارة :

وابو زيد ما ســمع القول
وحس عقــله الزاكى مــال(١٠)
وقال : ياجاز ماتطريش القول
وبلاش فتنة بين العــربان(١١)

ويذكر بتناقض مواقفها منه مستنكرا :

انــت ف الوســع تدمينــى
تقولى : عبد وشراية مــال(١٢)
وف الديقـــة بتنــدهينى
وتقولى ابو زيد عمود هلال(١٣)
تحقوش انتــو يوم رمتونى
وادى اللى ربانى الزحـــلان(١٤)
وامى الشريفــة ســبتوها
بغيــان ف عبيد الجــلاليب(١٥)

وتعجيزا لها ولهم فان أبا زيد يرهن قيامه بالمهمة باصطحاب يحى ومرعى ويونس ابناء اخته شــيحه ، ويعترض القــوم ويتمسك ابو زيــد باختياره (١٦) ، وكان لابد ان يوافق الجمع الهلالى على مطلب أبى زيد فالرحلة هامة وحيوية لارتباطها بحياتهم الاقتصادية . ومن جانب آخر فان الأمراء الثلاثة ما أن سمعوا خالهم يطلب سفرهم معه حتى هبــوا مستعدين للرحلة :

وسمعوا خالهم جيــد سالهم
رمو الحــوايا على الابكار(١٧)
وقالو : يلاّ يا خــال بينــا
تكالفــا ع الــذى لا ينــام(١٨)

والحقيقة أن النصوص لا تكاد تعالج تفاصيل رضوخ الجمع الهلالى لطلب أبى زيد بل تسجل اعتراضهم الشديد :

قالو له العرب: حود عن دولا
وشاله تاخــد كل الفرسان(١٩)

ولكن أبا زيد يصر ، ويترك مبدعو الســيرة حســم الامر لشجاعة الأمراء الثلاثة واقدامهم . لغرض قيمى هو ابراز شجاعة هؤلاء الأمراء الشبان ، والذين لمْ يثنهم عن عزمهم فزع أمهم شيحه الى حــد تمزيق ثيابها مولولة :

سمعت الـكلام شيحـــه
راحت شـــاقه القمصـــان
تقول : بعد الليــالى المليحه
وهـــآسى ليــالى هـــوان(٢٠)

ولا يفوت المبدع الشعبى أن يشير الى أن حزنها وفزعها لم يكن منصبا على ابنائها فحسب ، بل ضاعفه أن يقوم شقيقها كذلك بهــذه المخاطرة (٢١) ، على أن هذا الفزع أيا كانت دوافعه لم يثن أبا زيد عن اختياره لأبناء اخته ، ولم يتراجع عن هذا الاختيار بعد فشل مناورته .

وعندما استقر الأمر على سفر الأربعة جاءت لحظة الوداع ، فأقبلت شيحه تودع وتنصح كما جاءت (شما) تودع الرواد وتزودهم بفرع من عقدها فربما تدور عليهم الأيام (او الليالى) كما يحدد النص :

قالتله: معاك خدده يايونس
الليــالى المشــومة قــدام(٢٢)

وعقد شما هذا مفرده هامة من مفردات السيرة الهلالية وله أكثر من جيل من الأحداث والوقائع(٢٣) واذا كان المبدع الشعبى قد أحاط المتلقى علما بأن فى حوزة يونس هذا الفرع من العقد الغالى الثمن ، وهو زرع مبكر لبذور الأحداث التالية ، فان هذا المبدع لم يحرم المتلقى متعة الاثارة الفنية ويفض له بكارة التوتر الفنى الذى يخلقه الترقب ، فهو لم يقف طويلا عند هذه المفردة فى هذه المرحلة ولكنه اخفاها — أو كاد — مرتين : الأولى عندما غادرها مسرعا على عكس عادته فى متابعة الاغراق فى التفاصيل ، والثانية عندما حرص على أن تعطى شما الفرع ليونس خفية على نحو ما سنرى حيث يعلن يونس عن وجود الفرع معه فى وقت الحاجة ، عندما يدم خاله قميصه وسيفه ثمنا للطعام فيجىء اعلان يونس عما فى حوزته باعتباره — أو كأنه — الكشف عما هو غير معلوم لرفاق رحلته — بمن فيهم قائد هذه الرحلة — ومن ثم عما هو غير معلوم — بصورة تامة مؤكد عليها — للمتلقين . ولئن بدا أن رفاق يونس يعلمون بما فى حوزته — فليس فى النصوص ما يقطع بأن شما انفردت بيونس وليس فيها فى نفس الوقت ما يقطع بعكس ذلك أو غيره — وأن ظروف الرحلة — وقد حفلت بالصعاب والمعارك — من شأنها أن تنسيهم مثل هذا الأمر ، فان مثل هذه الافتراضات والتخريجات — مع تحفظنا ازاءها — تمثـل طرقا فنية جديدة تضيف الى مقدرة المبدع الشعبى الفنية ولا تخصم منها أو تستقطع ، ولعل أهم هذه الطرق يتمثل فى الاحــالات الضمنية التى تستغنى عن الشرح والتفسير والتبرير واللجوء الى الثــرثرة الاخبارية

الساذجة التى يتولى بها المبدع كل شؤون المتلقى العقليـة والوجدانية والنفسية ، بحيث يبدو هذا المبدع وقد جعل من نفسه محور الكون الفنى كله ، وهو منزلق يندر أن ينزلق اليه المبدع الشعبى لأنه ينتمى انتماء حميما وعضويا ــ غير مبرمج ــ الى جماعة التلقى ، وهو لا يقيم مساحة فاصلة بينه وبين هذه الجماعة مع ادراكه وادراكها ــ فى ذات اللحظة ــ لقدرته الابداعية الخاصة وهو ادراك يجادله ــ آنيا ــ ادراك الجماعة وادراك المبدع الشعبى لقدرتها ــ بل قدراتها ــ على التلقى المبدع ولكن مساحة فاصلة تقوم بغير شك ، وهى مساحة فاصلة بين المبدع وجماعة المتلقين آن الابداع والتلقى المبدع وبين هذا المبدع وجماعته فى حالاتهم العادية ، انها مساحة فاصلة بين آنين ، آن الممارسة العادية للحيـاة اليومية بتفاصيلها المعتادة وآن الممارسة الفنية بطقوسهـا ومفرداتهـا الخاصة ، فالمبدع الشعبى ينتقل بجامعته المتلقية ومعها ، وتنتقل هى معه وبه الى مستوى خاص من مستويات النشاط او الوجود الانسانى ، هو حالة الاداء الفنى حيث الجماعة المتلقية جانب « اساس » فاعل من جوانب حالة الاداء (المؤدى ــ النص ــ الجمهور) . وكل ذلك يقوم على مركز رئيسى فى الابداع الشعبى ــ اداء وتلقيا ــ هو ما نسميه (الابـداع فى وسط متجانس) .

وعلى أية حال فان شما لم تكتف بتزويد الرواد برصيد اقتصادى ــ بل زودتهم كذلك برصيد خبرتها الذى يتيح لها أن تحدد لكل واحـد من جماعة الاستطلاع مهمته خلال الرحلة :

انـا اوصيك يا سـلامه
يا قنـديل نجـوع هـلال
اذا كـان لمـرعى البـل
تخـلى يحـى من قـدام(٢٤)
واذا كان على نزول العـد
وينـزل مرعى ابو سرحان(٢٥)
ولو نويتو تبيعـو حاجـه
يبيعهـا يـونس العجبـان(٢٦)
ولـو لقتـكم قـوم عـديه
خليـك يا سلامه من قـدام(٢٧)

وبعدها يخرج الجمع الهلالى ليودع الرواد الذين خرجوا للرحلـة الطويلة يوم خميس(٢٨) ، ويختار المبدع الشعبى لتوديع شيحه وشـما للرواد الفعل (ودع) (٢٩) بينما يختار لمن خرجوا من الرجـال لتوديعهم الفعل (عزم) (٣٠) وهو اختيار دقيق فى ملاءمته النفسية الدلالية ، فالفارق

كبير بين دلالات الفعل (ودع) والظلال النفسية لهذه الدلالات وارتباطها بالمرأة المبدعة (الاخت والأم والجدة) وبين الفعل (عزم) ودلالته وظلاله الاشتقاقية (يقوى عزمه) وهى الأنسب للرجال (أيا كان موقفهم القرابى) حين يخرجون خلف من اختاروهم هم أنفسهم للقيام بمهمة تحتاج الى الجلد وقوة العزيمة (على قدر أهل العزم تأتى العزائم) ولعل فى اختفاء الجازية من مجمل صورة هذه الممارسة (التوديع والتعزيم) ما يرفد ماتذهب اليه أو يلقى مزيدا من ضوء على ما نقف عنده ، ولعل مما يدعم تصورنا كذلك من نص السيرة ذاته طلب ابو زيد الى الرجال أن يعودوا بعد أن امتد خروجهم خلفهم – أو معهم – الى خارج النجع :

ابو زيد شاور بشاله
وقفت كل العربان
قال : من هنا عاودو ياعرب
ما تقلوش عزم الفرسان
مسير المعزم يعاود
ولو طال عليه المشوار (٢١)

ان امتداد زمن (التعزيم) يوشك ان يدخل بهذا الطقس الى منطقة (التوديع) بينما الرواد بحاجة الى مجانية المشاعر المؤثرة التى تمثل جانبا حتميا من مفردات التوديع ، وهى مشاعر ضارة فى مثل هذه الرحلة والتى يخرج اليها ابو زيد على مضض بل لعلها المهمة الوحيدة – او واحدة من مهام قليلة – التى يتردد أبو زيد فى القيام بها اذ هو مشهور بتصديه للقيام بأصعب المهام بل بتطوعه وانتداب نفسه للمهام الجسام ومقاومة كل محاولة لصده عن القيام بها .

عاد المعزمون الى مرابعهم ومضى الأربعة فى رحلة طويلة ، من نجد القاحلة التى عضها الجفاف والجوع الى مشارف تونس (الخضراء) ، وتدخل الروايات المختلفة فى تفاصيل عديدة وتفريعات جمة وحروب متفاوتة فى نسبة اتصالها بسلسلة الأحداث التالية فى مرحلة التغريبة ، على ان هذه الحروب والمواجهات التى قام فيها ابوزيد – معارضا لرفاقه فى كثير من الأحيان – بالدخول فى صراعات ومعارك ضد أفراد وجيوش دفاعا عن مظلوم ووقوفا الى جانب ضعيف مغلوب على أمره او مسلوب الحق ، والتى قد يراها البعض اسرافا من جانب مبدعى السيرة يثقل كاهلها ويضرب بها فى كل اتجاه بغير مقتضى ، انما تجىء معبرة عن وظيفة حيوية فى تشكيل البطل ومحاككة بطولته او فروسيته القتالية والأخلاقية مع الواقع الذى ترسمه السيرة فنيا ،فضلا عما تعكسه من تصور لطبيعة الصراعات السياسية والاجتماعية والعرقية والدينية التىعاشتها المنطقة

العربية ابان مراحل ابداع السيرة وهو ابداع شـــاركت فيه مجموعات متعاصرة واجيال (طبقات) متتابعة من المبدعين .

ولعل اهم ملمح فى هذه المعارك ، حرصت السيرة على ابرازه هو ارساء مبدا العدل الذى أعدت له السيرة ابازيد اعدادا خاصا بأن جعلته يتجرع مرارة الظلم منذ مولده ــ كقاعدة اساسية مضطردة فى تشـــكيل البطل ــ حيث أنكره أبوه وأرسله وأمه الى المجهول وتأكيدا على هــذا الجانب فان السيرة عرضت ابازيد للظلم فى طفولته وأمدته بزاد جديد منه فى صباه المبكر خلال اقامته وامه فى نزالة (فاضل) رأس قبيلة الزحلان حيث تعرض للاضطهاد من معلمه المرتشى الـــــذى ناصر ابناء البيوتات الزحلانية ضد ابى زيد الذى لم يشفع له تفوقه فى التعلم ــ وهو تفوق اعترف له به من قبل هذا المعلم نفسه(٣٢) ، بل ان تكليف ابى زيد بالقيام برحلة الريادة لا يخلو من ظلم بدلالة احتجاجه على اختياره لهذه المهمة بدلا من حسن بن سرحان ومحاولته عرقلة هذا الاختيار ، وليس عبثا أن يقرن أبو زيد هذا الاختيار ــ فى احتجاجه على الجـــازية ــ بواقعة التشكيك فى نسبه وطرده وأمه الى خارج القبيلة ، ولم يكن حديثه موجها الى الجازية وحدها بل الى القبيلة بأسرها من خلال استخدام ضـــمائر الجمع (تحتوش ، انتو ، ومتونى ، سبتوها) .

ومن جانب آخر فان السيرة تنويعا على هذا الاتجاه تدعم دوافع الحركة الهلالية بأسرها ، بدافع اخلاقى يرتبط اساسا بفكرة تحقيق العدل ونصرة المظلوم مختلطة بفكرة التآزر والتعاضد القبلى فقــد جــاء جبر القريشى فارا من تونس لائذا ببنى هلال من جور الزناتة الذين قتلوا رهطه واستأثروا دونهم بكل شىء (٣٣) ، على ان السيرة لم يفتها أن تضفر هذا الدافع ذا الحس الاخلاقى المختلط بحس قبلى عشائرى بدافعــاو جانب ــ اقتصادى تمثل فى الاثارة التى حققها جبر حين لعب السيجة مع بعض الهلاليين ، وفوجئوا به يستخدم قطعا من الذهب بدلا من كلاب (احجار) السيجة ، وحين سألوه ــعن دهشة تعمقها حالة القحط التى يعانونهاــ اخبرهم انها احجار تونس التى تستخدم (هناك) فى مثل هذه اللعب كناية عن وفرتها ، انها نفس المنطقة التى يدعوهم الى غزوها ليثاروا له ،وكأن جبر القريشى ــ بالأحرى مبدع السيرة ــ قد استشعر ان فكرة ارساء العدل ونصرة المظلوم ومن ثم الثأر له قد لا تقوم وحدها ــ كقيم تجريدية . دافعا لعبور هذهالمسافات الطويلة الموحشة المتعددة السلطات والحواجز والدخول فى معارك تقتضى العديد من التضــــحيات التى تجمعها كلمة (التغريبة) التى اطلقت على رحلة ما بعد الريادة ؛ اذ الريادة اصطلاحا وواقعا انما هى مجرد تمهيد ومقدمة للعمل الاســـــاسى وهو التغريبة والمصطلح الأخير مكتنز بكثير من الدلالات .

من هنا نقد رند جبر دفعه للهلاليين بالدخول فى الخطر بـــــدافع ـــ او جاذب ـــ ذى اساس مادى جاء ملائما تماما للحالة الاقتصـــادية القاسية التى عاشتها هذه القبائل البدوية والتى تمثل المحرك الأساس لصراعها الذى ينتظم السيرة برمتها . ولا ينبغى أن تغفل عن تأمل المفردات ومن بينها تسمية تونس بـــ (الخضراء) كمعكوس نفس الحالة نجد غير الخضراء ، وخاصة بعد جفاف وجدب لسبع سنوات على مجرى تقاليد الجدب السباعى المرموز له « بالسبع العجاف » بما هو اكتمال للدورة واحكام لحلقتها حيث يتم القحط خلق منظومته ويستقر أو يستريح فى العام السابع .

وغير غائبة ـــ بأية صورة ـــ عن ادراكنا الـــــدوافع والمبررات المستنبطة من خارج نصوص السيرة الهلالية والتى يقوم فيهــــا صراع الأنظمة العربية وقتها بدور محورى فى دفع حركة هذه القبائل التى طاردتها السلطة العباسية لوقوفها الى جانب حركة القرامطة لتتلقفها السلطة الفاطمية فى مصر فتدفع بها الى المغرب العربى لتحل بذلك مشكلتين : خطر هذه القبائل البدوية المحاربة فى البقاء على مشارف مصر تشاغب السلطة المركزية وتهدد استقرارها ، ، وانشقاق المعز بن باديس على الدولة الفاطمية وهو عاملها على تونس ومن ثم دفع الفاطميون ـــ لعصر المستنصر ـــ بهذه القبائل الى تونس لتستأصل شـــأفة ابن باديس ، وتستهلك طاقة الفريقين معا فى حرب ضروس ، لا تشك السلطة الفاطمية فى أن الفريقين سيدخلانها ويسقطان فى مستنقعها ، وهى قراءة سياسية من جانب السلطة الفاطمية ـــ صحيحة فى مجملها .

على اننا حرصنا هنا ـــ فى هذا المدخل ـــ على الا نثقل بذكر التفاصيل واستعراض جوانب سبقت معالجتها فى دراسة رائدة نعدها المرجع الرئيسى ـــ والوحيد الجدير بالاحترام حتى الآن ـــ فى الدراسات العربية لهذه السيرة (٣٤) والدافع الاهم وراء الايجاز والاكتفاء باحالة القارىء المهتم الى المرجع الرئيسى هو حرصنا على محاولة الاعتماد على ما اثارته نصوص السيرة نفسها من دوافع ومبررات لهذا الصراع ، وهذا جانب هام من جوانب فنية السيرة ، على ان الدوافع التى عولجت من خارج السيرة بالغة الأهمية ايضا ، اذ هى تمثل الدوافع التى كشف عنها التحليل العلمى التاريخى ، وهى وحدها القادرة ـــ حقا ـــ على الرد على تساؤل حقيقى واساسى : لمـــاذا كانت تونس بالذات هى مسرح الصراع ؟ . فعلى اساس التحليل الذى قامت به الدراسة الرائدة يمكن تفسير عدم اختيار بنى هلال للشام

مثلا حلا لأزمتهم الاقتصادية ــ دافع التغريبة الرئيسى ــ وقد عبر بنو هلال بلاد الشام وهى اقرب اليهم جغرافيا ، وكذلك مصر ، ولكن السلطة الفاطمية لم تكن لتسمح لهم بذلك .

ان المفردات التبريرية ــ مجتمعة ــ التى نقف عندها داخل النصوص لها كذلك أهميتها فى التفسير اذ هى حلــول نظرية وفنية يليق بمثل هذا العمل الفنى الكبير أن يعمد اليها او يبنى ويشكل نفسه من خلالها والمبدع الشعبى ليس مطالبا بمطابقة الوقائع التاريخية والسياسية أو حتى مجرد محاذاتها .

على أية حال فان الرواد الأربعة وصلوا الى مشارف تونس وقــد انهكتهم الرحلة سفرا وصراعا مع الأعاجم واليهود ، وعبورا بكيانات بشرية (سياسية وثقافية) مختلفة ، والتقى بهم العلام الذى يعلم مسبقا ــ على نحو ما تحب السيرة ان ترسم ــ وبصورة يقينية بمستقبل الأحداث ، وقد رتب خطته ومصالحه على اساس مجريات ما سيحدث ، اذ وجد فى العدو الآتى من الشرق وما يصحب مجيئه من وقائع وتغيرات فرصة مواتية لتحقيق مشروعه الخاص ومن ثم أبرم اتفاقه مع ابى زيد ــ بعد آن اديا معا لونا من الوان المسرحية السياسية ــ وكان الاتفاق واضحا ، يراهن فيه العلام على انتصارات الهلالية على قومه ــ الذين يمثل هو واحدا من قادتهم ــ محققا بذلك حماية مصالحه خلال الصراع وتطوير امكانية هذه المصالح ، وقــد تحقق الشق الأول فى مرحلة التغريبة حيث قام الطرف الهلالى باطلاق الابل والأغنام على حدائق الزناتية فاستثنى الهلاليون ــ ابو زيد تحــــديدا ــ حدائق العلام من اجراءات التدمير (٣٥) . أما ابو زيد فقد راهن ــ خلال هذا الاتفاق ــ على موقف العلام باعتباره رأس جسر ــ قائم على أعمدة محلية ــ الى تونس أو بمعنى أدق الى هدفه الاستراتيجى من الرحلة كلها. وعلى كل فقد كان نزول الرواد الأربعة عند بساتين تونس ملخصا لجوهر الصراع كله فى اطار مفهوم هجرة او هجوم الرمال على السهول او نمط الرعى على نمط الزراعة (٣٦) .

ولعل من الحلول الفنية الملفتة ان العلام على الرغم من عتاب ابى زيد له ، اذ سألهم عن أسمائهم قبل أن يدعوهم الى داره ــ مخالفا بذلك مجرى العرف العربى ــ فانه تركهم دون أن يطعمهم متجاهلا هذا العتاب ومن خلال هذه الفجوة التى تبدو وكأن السياق لم يبررها ــ مع حــرص السيرة على التفاصيل الدقيقة ؛ وسد كل الثغرات ــ تدخل السيرة الى مراحلها المرسومة فى عقل المبدع الشعبى الذى ينسج من مادة ذات أساس تاريخى بيد أنه يتعامل معها فنيا بمرونة شديدة وسيطرة تشكيلية اكسبها تداول عدد كبير من المبدعين اتساعا وثراء ودقة فى التقنين الفنى(٣٧) .

ان هذه الفجوة ليست الا فجوة على السطح ، اذ الحقيقة أن المنطق يقتضي الا يدعو العلام أبا زيد ورفاقه الى منزله على مرأى من الزناتة فينم عن موقفه ويكشف خطته ، لكن الأهم هنا هو ان هذه الواقعة التى تبدو للنظر السطحى المتعجل فجوة ، هى التى اتاحت تدفق حركة الأحداث ، فقد دفع الجوع أحد أبناء أخت ابى زيد الى الصياح واعلان خاله بحقيقة الموقف ، ويتقدم ابو زيد سيفه وقميصه للبيع فيعترض يونس على مبادرة خاله ويعلن عن وجود مصدر آخر — فى حوزته — لحل المشكل ، هو فرع من ذلك العقد الذى لشما ، ويتفقون على بيعه ، وعلى أساس توزيع المهام الذى قامت به شما نفسها عند توديع الرواد يتم تكليف يونس ببيع الفرع وشراء الطعام على الرغم من معرفة الأربعة — مسبقا — بالمصير الذى ينتظر يونس وينتظرهم من خلال عيافة ابى زيد للطير (٣٨) الذى رواه عقب تركهم لبلادهم وعلى الرغم من دعم العيافة بممارسة تنبؤية أخرى هى ضرب الرمل الذى قام به مرعى الخبير بهذا الشأن (٣٩) .

ان وضوح صورة المستقبل على هذا النحو — على مجرى نظام السيرة فى زرع بذور الأحداث — لم يحل دون مضى يونس الى أداء مهمته، فقد كان محتما أن تستسلم المخاوف الاعتقادية — مهما بلغت يقينيتها — أمام المقتضى الاقتصادى الواقعى(٤٠) وكان لابد من بعض النصح ومحاولة مواجهة القدر بالحذر وهى حلول تشخص وتنمو من خلال السياق العام أو البنيه العامة المكونة للثقافة ومفرداتها والأبعاد النفسية المختلفة التى تشكل الشخصيات . وقد ظلت هذه النبوءة ونصح ابى زيد وتحذيره ليونس مصدرا من مصادر توتر يونس فى حركته التى غلب عليها التردد ، ولكن مبدع السيرة يقود الأحداث فى مجراها بمهارة ومنطقية عقلية وفنية ملفتة، مستعينا بالعديد من الوسائط العقلية والنفسية والعملية والاعتقادية على نحو ما توضح النصوص .

ان يونس يتجه الى داخل المدينة ويبحث عن الدلال الذى يسخر منه — من ذلك البدوى الذى يريد بيع عقد فى مدينة كهذه ، للحلى فيها تجار كبار — ولكن الدلال ما ان يرى العقد حتى يطير صوابه فينطلق بالعقد الى (سعدى) بنت خليفة الزناتى التى تعجز عن دفع ثمنه فتعرض دفع ثلثى ثمنه نقدا ودفع الثلث بساتين ، ويعود الدلال الى يونس الذى يوبخه على هذا العرض غير المنطقى ، ويتجه الدلال بالعقد الى (عزيزة) بنت سلطان تونس فهى وحدها القادرة على دفع ثمنه ، وما أن ترى جاريتها ووصيفتها (مى) العقد حتى تصرخ فقد عرفت فيه عقد شما ، فقد كانت جارية ليونس أهداها لبعض الشعراء وظلت فى سلسلة من البيع واعادة البيع حتى اشترتها عزيزة ، وصراخ (مى) مصدره خشيتها ان يكون العقد قد نهب ، وهو لا ينهب من مرابع بنى هلال الا اذا قتل ابو زيد ، وتجىء

عزيزة على صراخ (مى) وتعرف منها جلية الأمر وتطلب الى الدلال أن يذهب الى يونس ويستدعيه فقد عشقته منذ زمن من خلال وصف (مى) فى ليالى القصر / السجن الذى بناه لها أبوها معبد السلطان ضنابها على الزوج ، ولكن الدلال يعلن لها عجزه عن اقناع يونس بالمجىء الى قصرها فتدعوه الى التحايل عليه ، وينتهى الأمر بيونس عند قصر عزيزة التى تستدرجه حتى تستحوذ عليه وتسد عليه كل المنافذ وتراوده ويقاوم فتلح ، ويعلن لها عن حزنه على خله واخويه فى جوعهم فترسل لهم طعاما يرفض ابو زيد أن يمسه هو أو أى من ابنى اخته على الرغم من شدة جوعهم وعلى الرغم من ان الخادم الذى حمل الطعام لم يخبرهم عن مصدره وادعى الخرس على نحو ما حددت له عزيزة تعمية على ابى زيد حتى لا يعرف أن عزيزة هى التى ارسلته .

ويطعن حراس الحدائق يحيى الموكل برعى الابلة فيقتل ابو زيد كل الحراس سوى واحد يقطع له أذنيه ويرسله الى الزناتى ليخبره فيأتى الزناتى ورجاله ويقبضون عليهم ويتقرر اعدامهم فتتوسط عزيزة لدى أبيها وتفشل فتستعين بالعلام المدله بحبها فيخلصهم من مشنقة الزناته .

وتنتقل السيرة — او ينتقل بها مبدعوها ورواتها — الى مراحل جديدة من مراحل الطريق الذى رسمت حدوده ارادة فكرية ووجـــدانية عميقة وصارمة ، دون أن تمنع هذه الارادة دوربا جانبية كثيرة من أن تصب فى هذا الطريق العام المحدد العلامات ، والذى يقف فى هذه المرحلة عند حبس يونس فى قصر عزيزة ومقتل يحيى واصابة مرعى بسم أفعى فى بئر ، وعودة أبى زيد وحيدا الى نجد لنقف عندئذ على بوابة « التغريبة » .

هذه هى القصة فى تلخيصها المخل حتما ، اذ هو سرد مضلل لا يعكس ملامح ذلك البناء الفنى المحكم ، الشعرى — غالبا — أو الذى يمتزج فيه الشعر بالنثر فى بعض الروايات . وقد تدمنا هذا التلخيص فى طريقنا الى النصوص التى أداها رواتها فدون بعض القدماء نصا من نصوصها — ربما ببعض التدخل الذى لا يمكننا الآن القطع بحدوثه أو بعدم حدوثه — وطبع هذا النص وهو المتاح لنا حتى الآن . وقمنا بتدوين مجموعة من الروايات الشفاهية المعاصرة — دون أدنى تدخل بطبيعة الحال — وهذه النصوص لا تمثل كل ما فى حوزتنا لروايات نص موضوعة عزيزة ويونس ، عاقدين النية على السعى فى متابعة جمع وتقديم ما يتاح لنا من الروايات دون أن يكون فى هذا السعى اية محاولة للوصول الى نص اكمل أو نص كامل أو غير ذلك من المسميات الوهمية التى تشيع لدى البعض ؛ ذلك أن اية محاولة لتقييد النص فى أوتاد معيارية انما هى محاولة محكوم عليها بالفشل ، فضلا عن انها ستكون صادرة لا محالة عن فهم مدرسى ضـــيق ولا علمى ،

فموضوعات المأثور الشعبى ــ بما هى مأثور شعبى ــ تظل مادة حية لاعادة الانتاج (وانت لا تنزل البحر مرتين ولا مرة ونصف) .

اهمية عزيزة ويونس :

تتميز منطقة عزيزة أو يونس ــ أو يونس وعزيزة اذا شاء البعض ــ الى جانب مناطق اخرى بانها من ثوابت موضوعات أو مراحل حركة السيرة، فأى راو من رواة هذه السيرة لا يمكنه تجاهل هذه المنطقة ، ومما يرتبط بهذا الجانب كذلك ؛ أن هذه المنطقة ليست مجرد واحدة من الثوابت ، بل هى من اهم المناطق ، اذ تعد احد المحاور الهامة فى حركة السيرة ، فهى نقطة المواجهة بين الطرف الهلالى والطرف التونسى ، فحبس تونس على هذه الصورة الخاصة ــ وحبس عقده معه ــ يمثل اول مظاهر الحصار الزناتى لبنى هلال اذ هو أول علامات الاستحواذ ، وان كان من جـانب آخر يمثل ثانى مناطق الاختراق الهلالى للجانب الزناتى ولو علىمستوى الدلالة الرمزية فسرعان ما يوظف هذا الاستحواذ كاداة ضغط على السلطة الزناتية لتطلق سراح بقية الرواد وتنقذهم من عقوبة الاعدام شنقا ، ومنطقة الاختراق هذه تلتحم ــ هكذا يريد المبدع ــ مع سابقتها ونظيرتها (اتفاق العلام) .وتتحول معها الى ضفيرة واحدة قوية للضغط على السـلطة الزناتية واطلاق سراح ابى زيد ومن معه . وحبس يونس على مستوى استراتيجية الجانب الهلالى اعطى مشروع التغريبة دافعا جديدا فى اطار المفهوم العربى للشرف والكرامة ، اذ لابد من استرداد يونس حقا ان مرعيا اصابه حراس خليفة ولكن أبا زيد قتل عددا وأفر من الحراس ، فاذا كان الطرف الهلالى قد نال ثأره ، فان ثأره من بيت الحكم التونسى على احتباس يونس يظل قائما ، بل هو ليس ثأرا بقدر ما هو مهمة استعادة سجين ، وقد عرفنا كيف اعترض الهلاليون على سفر هؤلاء الأمراء ، كما عرفنا أن يونس ظل يتصف بصفة الجمال والرقة ــ عجبان ــ فضلا عن أنه يظل يمثل البقية الباقية من رائحة الأحبة ــ على حد التعبير الشعبى ــ فقد قضى اخواه فكان لابد وان تتجه الجهود لاستعادة هذه البقية . ولا بأس فى أن يرى أن حبس يونس كان مجرد واحد من مبررات التغريبة التى كانت ستحدث على اية حال فالدافع وراءها دافع أساس واكبر من مجرد حبس يونس ، انه الجدب .

اما على الجانب الفنى وهو ما نراه الأهم فى ضرورة التركيز عليـه باعتبارنا أمام وثيقة فنية جمالية بالدرجة الأولى فان النصوص التى نقدمها هنا تقدم لدارس الفن مادة خصبة للتحليل الفنى ، فقد برع الشـعراء الشعبيون فى هذه المنطقة ــ على براعتهم فى السيرة ككل ــ فى التصوير بدرجة مثيرة ، واذا بدا للبعض أن يرى فى هذه المنطقة او المرحلة مجرد

تلفيق درامى لتتحرك خطوط السيرة ، او انها جزء مختلف لنفس الغرض فان مثل هذا التصور يصب ايضا فى مجرى المقولة الفنية (البراعة الفنية) فافتعال جزء من الأحداث ـ جدلا ـ يضع المبدع الشعبى الشاعر(بانى السيرة) بازاء تحد فنى اذ هو مطالب ان يعوض هذا الاختلاق أو الافتعال باجادة الصياغة الفنية بحيث يجىء الأمر مقنعا للمتلقى ومقنعا للسيرة ذاتها، هل تقبله فى سياقها أم تلفظه . بل اننا نرى اكثر من هذا ان استغراق الشاعر الشعبى فى تفصيلات هذه المنطقة يؤدى مجموعة من الوظائف الفنية والنفسية ، فهى الفترة التى يعود فيها ابو زيد الى نقطة انطلاقه (نجد) وهى منطقة التصرف فى ابطال السيرة (طعن يحى ، لدغ مرعى ، احتجاز يونس) أو خروج بعض الشخصيات من المسرح بحيث تبقى الوقائع المتصلة بهم دافعا من دوافع حركة الأحداث .

ومن هذه الوظائف ايضا أنها منطقة الهدنة التمهيـــدية بين المتلقى واحداث السيرة العتيقة فسرعان ما يعود الجمع الهلالى متغربا ليدخل فى حرب ضروس مع الطرف التونسى .

اما الوظيفة البنيائية (نعنى منطقة بنيان السيرة) فانها تكمن فى امرين:

اولهما : ان دخول يونس الى قصر اسره كان الدافع وراءه هو حالة الجدب الجزئى او الاجتياح الاقتصادى ، فلا طعام ولا وسيلة لجلبه ، وهى حالة رمزية وتنويعة جزئية دالة على لحن الجدب الكبير الذى دفع ببنى هلال جميعا الى اجتياز كل هذه المساحات الجغرافية وصولا الى تونس ودخولا فى اسرها فالشاعر المبدع للسيرة ـ المـــدرك لمجمل موضوعه ـ يقيم الجوانب الجزئية على اساس البناء الكلى الشامل ، ومن الممكن القول بأن منطقة عزيزة ويونس تمثل تلخيصا رمزيا للحركة الهلالية بأسرها ، وجزءا فاعلا وديناميا فى هـــذه الحركة .

وثانى الأمرين : هو الاشارة الى انحلال الطرف التونسى ، فالعلام أحـد قواعد السلطة الزناتية يتواطأ مع الآتين يستهدفون ارض الوطن وثرواته ، وتروى بعض الروايات ان سعدى بنت خليفة فارس زناته المبرز قد اولعت بمرعى ، وها هى عزيزة بنت معبد سلطان تونس تحبس يونس حبا ، بل انها ما ان ترى بكاء جاريتها (مى) حتى تظنها تبكى عشقا وطلبا للرجل (الدلال) فتعدها بالزواج منه فورا . وهذا جانب لم يحرص المبدع الشعبى على تصويره على هذا النحو عبثا. على أن الأمر لا يخلو فى مناطق كثيرة من الحيل وخاصة الحلـــول

الغيبية عند دخول بعض أحداث السيرة فى منطقة انغلاق (تدخل الخفر — توظيف الجن) وهى مفردات أصيلة فى منظومة التراث والمأثور الاعتقادى العربى يقتضى تواترها بوفرة الوقوف عندها لا تنحيتها أو تجاوزها (٤١) . وعلى أية حال فان السيرة لم تنكر اعتمادها على الحيل بل حرصت على اطلاق هذا الاسم عليها مرتبطا بابى زيد (حيل أبو زيد) والذى وضعت على كتفه (جراب احيال) استخدم محتوياته فى الخروج كثيرا من دائرة محكمة الانغلاق لتمضى أحداث السيرة فى سبيلها المرسوم بدقة . هذا فضلا عن ربابة ابى زيد وشعره الذى وظف باضطراد كحيلة من الحيل أو أداة من أدوات الصراع .

حقا أن بعض حيل الحلول تبدو مفتعلة بعيدة الاتصال بمنطق الواقع الموضوعى للسيرة ذاتها على نحو ما نرى فى زرع (مى) — وهى جارية هلالية — فى قصر عزيزة ، وقد عبر بها الشاعر الشعبى مبدع السيرة عشرات الآلاف من الأميال (من نجد الى تونس) لتكون حلقة الصلة فى الأحداث فبغيرها لم تكن عزيزة لتعرف يونس .

على أن المبدع الشعبى يبذل جهدا فنيا بالغا لمعالجة هذه الحلول بحيث تبدو منطقية وبعيدة عن الافتعال ، وهو فوق ذلك يصدر أساسا — فى رأينا — عن قاعدة عامة تذهب الى أن للفن — باعتماده على جانب خيالى وتخييلى — منطقه الخاص وهى قاعدة ليست غائبة عن ذهن المبدع الشعبى اذ لا يمكننا قبول فكرة ان هؤلاء المبدعين الشعبيين ينتجون فنونهم بصورة ارتجالية لا قانون لها الا الفوضى ، فثمة من الشواهد — من أحاديث الرواة الشعبيين المبدعين — ما يقطع بادراكهم العميق لوظائف أساسية لكل ما يراه البعض — بتسرع وسطحية فى التناول — مبالغات وافتعالات فاقدة الدلالة وسرد مثل هذه الأحكام الى غياب المنهج العلمى فى التعامل مع المأثورات الشعبية وهو غياب يقود الى اقتطاع اجزاء من النصوص وقراءتها دون استقرائها ومن ثم ينتهى الأمر بنتائج مختلة يسودها الاضطراب وتطفو على سطحها الأحكام الأخلاقية والايديولوجية البراجماتية .

حوار مع السينمائي السوري محمد ملص عن أحلام المدينة

- رسائل الدمشقي عن المدائن التي هزمت أحلامها ..
- المجاز هو تألق الشخصية الواقعية
- تحدثت عن ذاتي لأنه لم يكن لدي ماهو أكثر وضوحاً ..

حوار : رضوان الكاشف

فى اطار الدورة العاشرة لايام قرطاج السينمائية بالعاصمة التونسية عرض الفيلم السورى « احلام المدينة » لمخرجه الشاب « محمد ملص » وفاز الفيلم بخمس جوائز اساسية ، منها جائزة التانيت الذهب كاحسن فيلم ، وجائزة احسن سيناريو وجائزة أحسن اداء تمثيلى لياسمين خلاط ، وجائزة تقديرية لأداء الطفل « باسل الابيض » ، وجائزة اتحاد النقاد الدولى « الفيبرسى » لاحسن فيلم ومؤخرا عرض الفيلم فى باريس واستقبل باهتمام بالغ حيث يعد من اهل الأفلام العربية .

أما الجائزة الكبرى لمحمد ملص ، فكانت ذلك الاستقبال الرائع من قبل الجمهور التونسى الذى يتميز بثقافة سينمائية راقية وبحس فنى عال ، لحظة صعوده على خشبة المسرح لاستلام الجائزة ، كمخرج للفيلم وصاحب قصته السينمائية ، والمشارك فى كتابة السيناريو .

والمخرج السورى محمد ملص ، من مواليد ١٩٤٥ ، درس الاخراج السينمائى بموسكو فى السنوات من ١٩٦٩ الى ١٩٧٤ ، ويأتى فيلمه الاخير « أحلام المدينة » كاول عمل روائى طويل يقوم باخراجه وكتابته ، وقد سبق اخراجه لهذا الفيلم عمل مجموعة من الافلام الوثائقية والروائية القصيرة ، منها « حلم مدينة صغيرة » (١٩٧٢) و « القنيطرة ١٩٧٤» (١٩٧٤) وكلاهما روائى قصير ، و « الذاكرة » (١٩٧٥) ، « الفرات » (١٩٧٨) وهو فيلم تسجيلى متوسط الطول عن الغناء الشعبى فى حوض الفرات ، ثم « المنام الفلسطينى» (١٩٨٠) وهو وثائقى ساعة عن المخيمات الفلسطينية فى لبنان ، وكان هذا الفيلم اولى محاولاته للانفصال عن الانتاج الحكومى ، حيث ساعد فى انتاجه اتحاد التسجيليين العرب .

وبجانب هذا النشاط فى مجال الابداع ، شارك محمد ملص ، زميله وصديقه المخرج السورى « عمر اميرلاى » أحد أهم المخرجين التسجيليين العرب صاحب الفيلم التسجيلى الطويل — الممنوع من العرض — « الحياة اليومية فى قرية سورية » وصاحب فيلم « مصائب قوم » عن الحرب الاهلية اللبنانية ، شارك الاثنان فى ادارة نادى السينما بالتليفزيون السورى ، كان له دور بارز فى تنشيط الحياة السينمائية بسوريا .

« هى الشام يا أمى .. هى الشام .. تعالى اتطلعى .. يا الله ما احلى الشام يا أمى » تلك الكلمات المفعمة بالدهشة نطق بها الطفل الصغير عمر ، اعلانا عن بداية فيلم « احلام المدينة » حيث تدخل مدينة دمشق حافلة تقل الام « حياة » (ياسمين خلاط) وطفليها «ديب» (باسل الابيض) و « عمر » ، قادمة من القنيطرة ، وذلك فى عام ١٩٥٣ عشية الاحتفالات بالعيد الأول للجلاء ، حيث غرقت المدينة فى الزينات والشعارات ، اما هى فقد هدها الحزن على فقدان زوجها ، والقلق من المستقبل المجهول ، تدق « حيـاة » باب الاب ، الذى لم يعد لها ملجأ غيره ، فيبين من وراء الباب ، كاننا يدهشنا بقسوته المفـرطة وانانيته التى لا حدود لها ، فهو لا يتورع عن طرد الام .. الابنه .. والاحفاد .. برغم الليل والتوسلات والدموع .. وحين يفرض عليه الجيران من ابناء الحى ، دخولهم . فى النهاية فانه لا يكف لحظة عن ايذائهم وتسميم حياتهم باللسان والسوط والعصى ، ولا يعوزه لذلك مبررا .. ويتوج قسوته باصراره على الحاق الطفلين بملجأ الفقراء ... فينجو ديب من هذا المصير، بهروبه والتحاقه بالعمل كصبى كواء ، بينما يدخل عمر الملجأ ويشكو لامه فى احدى الزيارات من قسوة المعاملة داخل الملجأ ، وهو الطفل الذى احب اللعب .

وينكشف لديب ، وينكشف لنا معه ، من موقعه الجديد كصبى فى دكان كواء الحى ، عالم الشارع الدمشقى فى الخمسينات ، وبالتحديد فى الفترة من ١٩٥٣ الى ١٩٥٨ ، عالم غنى بالتفاصيل الحية التى تتضافر فيما بينها لترســم لنا لوحه ثرية بالوانهـا المتـداخلة والمتابينة ، وبخطوطها وظلالها الكثيفة — لوحة تكشف لنا فى أحد مستوياتها الهامة ، عن الكيفية التى يصبح اليها الشارع الدمشقى (وحال شوارعنا العربية الاخرى من حاله) تعبيرا حيا عن حالة « نظام حكم » ، مثله كمثل غيره من انظمة الحكم العسكرى ، تعتمد مجموعاته المختلفة العنف والتآمر ، طريقا للسيطرة على السلطة ، مع حرص شديد على استبعاد اى دور حقيقى وفعال للجماهير فى صنع مستقبلها .. وفى حضن هذا الكابوس ، يمتلأ الشارع الدمشقى بالصراعات الصغيرة بين افراده العاديون البسطاء تلك الصراعات التى تأتى كابن شرعى لهذا النظام العسكرى وطرائقه ، فيما تكشف عنه من انانيه وعنف وقسوة ، تتوارى حينا وراء السلوك العادى ، وتنفجر حينا لتغرق الشارع بالدم فهناك الاب، الجد ، بقسوته ووحشيته ، وهناك « القصاب » الذى يحتفظ بصور كل الحكام ، ليصبح جاهزا لتعليق صورة من يعتلى عرش السلطة ، يحطها محل صورة من سقط ، واذا كان ذلك يكشف عن وجه من وجوه الانسحاق امام طغيان السلطة ، فان العنف والبلطجة هى الوجه الاخر لهذا الانسحاق ، فنرى ذات « القصاب » ، ينتهز فرصة خلو الشارع من الناس لحظة الافطار فى احد الليالى الرمضانية ، لينقض بخصه على أحد الخصوم السـياسيين يمزقه بسكينه فى محاولة لتصفيته جسديا .. فالقصاب لا يريد أحزابا فى الحى .

وهناك ، القماش ، المخدر دائما ، يصر على حرمان اخيه من الميراث ، ذلك الاخ الذى يفشل فى ان يكون جاسوسا للعسكريين داخل حيه ، حيث يفتضح امره ، فلا يصبح امامه الا المطالبة بالميراث ، فيسير فى الشوارع شاكيا باكيا ، يخبو نور عقله يوما بعـد آخر .. حتى اللحظة التى يغرس فيها القماش مقصه فى قلب اخيه ، الذى يركب عجلته ،

ويسير مترنحا فى الشارع ، حتى يسقط قتيلا غارقا فى دمه .. ويتقدم الأخ القاتل مرددا فى ذهول .. انه قد قتل أخيه .

وهناك الكواء ، طيب القلب ، النهم للطعام ولجسد الزوجة ، يختار لنفسه وباصرار موقع المشاهد الحريص على أن لا يأخذ دورا فى الألعاب التى تملأ الساحة امامه ، انه كما لا يريد لنفسه أن يكون طرفا فى لعبة تتغير قواعدها ويتبدل المشاركون فيها بين لحظة وأخرى وبرغم أن دكانه ، هو ملتقى جميع ابناء الحى ، يكشفون عنده ما يدور بعقولهم من أفكار وما يعتمل بصدورهم من مشاعر ، الا انه لا يتورع عن طردهم حين يشعر بأن وجودهم صار خطرا يتهدده ولو من بعيد .

وحين يرتعش « ديب » ويصرخ باكيا ، مرددا فى هستيريا ، ما رآه من محاولة قتل القصاب للمثقف ، وما اصابه من فزع لمرأى الدم والسكين .. يمسك الكواء بصبيه «ديب» ويحاول اغلاق فمه ، ويهزه بغضب ، ويرجوه فى مسكنه ان يصمت عما رأى ، وأن لا يبوح بالحقيقة ، بل ويضطر لصفعه كي يكف ثم يحتضنه فى حب شديد ، ويكاد هو ذاته ان يبكى من خوفه .. ثم هناك « الأعمى » الذى فقد بصره أثر اصابة بحرب فلسطين ، انه يتغنى بفلسطين الوطن الضائع ، ويحكى لديب عنها ، ويعلمه كيف يحبها ، ويحلم بأن يعود له بصره ، يخيب امله فى أن يجد من يساعده على السفر لاستعادة نور عينيه .

اما « ابو النور » ذلك الطالب الوطنى الذى يلتحق بالتيار القومى الوحدوى ، فبالرغم من انك تشهد له باخلاصه وصدق نواياه ، سواء وهو يجهر بعدائه للديكتاتورية الفكرية أو هو ينتصر لسقوط هذه الديكتاتورية وهبوب رياح التغيير الديمقراطى ، ويشارك فى حملة الانتخابات ، وبالرغم من حشده للشارع تأييدا لمصر فى حربها ضد العدوان الثلاثى وبرغم بهجته التى لا حدود لها باعلان الوحدة بين مصر وسوريا والتى يرى فى اكتمال القمر فى السماء تلك الليلة التى أعلنت فيها الوحدة ، دليلا على مباركة الاله وتأييده لها ، برغم كل ذلك ، فان احساسا قويا بداخلك يجعلك تشعر بان « أبو النور » فاقد للفاعلية الحقيقية القادرة على المشاركة فى بناء مستقبل أمه وتخص ابنائها الكادحين ..

انه عاجز عن فهم ضرورة تغيير البنية الاجتماعية وصياغتها من جديد .

ثم هناك « حياة » تلك الأم الجميلة ، التى كغيرها من بنات العرب ، تصبح رهينة الحزن والهم ، حين تفقد بفقدان زوجها ، الطمأنينة والملاذ والحماية والأنيس وتصبح مطالبة فى عالم شديد القسوة ، أن تؤمن لابنائها ولها ، الحد الادنى من شروط حياة لا ضياع فيها .

وبعد أن تفشل فى حماية طفولة « عمر » ابنها الاصغر ، فانها تحمى « ديب » وتحتمى فيه ، هو ابنها ورجلها الوحيد ، معه تستطيع أن تحكى وتبكى ، وتطلق خصلات شعرها وتمشطه ، وتغنى « المغنى حياة الروح .. » معه تتبدل اللحظات والادوار ، فهى لحظة أم ، وابا فى الثانية ، وطفلة فى الثالثة ، وفى الرابعة انثى .. و « ديب » فوق كل ذلك نافذتها الى العالم الخارجى ، تحيا من خلاله ما يدور حولها من أحداث وما يستجد من تغيرات .

وتحت وطأة قهر الأب ، والخوف من المستقبل ، ووحدتها التى تزداد يوما بعد يوم بانشغال « ديب » فى العمل والدراسة ، تقبل « حياة » الزواج من آخر لا تعرفه ، بعد تردد

طويل شهد لحظات من البكاء والخزى ، خوفا من ان تكون خطوتها هذه خيانة لطفليهـا ، وبالفعل تخرج متسللة الى زوجها الجديد مرتعبة من خيانتها . وحين يفشل زواجها ، تعود الى « ديب » مخلة ومهانة تحاول أن تبرر له معلتها ، وتعتذر له ، ويصـفعها وتحتضـنه ويحتضنها ويبكيان معا فى لحظة من التوحد الذى يبطنه الرعب والانكسار والرجاء .

وأخيرا هناك « ديب » ، ذلك الذى يأتى الفيلم كرحلة فى ذاكرته ، عن تلك السـنوات البعيدة ، يقودنا ديب ، الى معايشة اولئك الناس العاديين البسطاء فى حياتهم اليوميـه المليئة بالصراعات والمحاولات والنكسات والمآسى والافراح ، والحلم والياس .

ويبدى الفيلم ، من ناحية اخرى ، ترحالا فى ذاكرة « ديب » ، بحثا عن المصـادر الاولى لتشكل الوعى فكرة ووجدانا ، صورة وصوتا ولونا .

ان الذى يراه ديب ويسمعه ويحسه ، ما كان له أن ينزلق أمام عينيه ، ويمر وكأنه لم يكن بل انغرس فيه وبات يشكل وعيه ووجدانه ، انه أولا يعى معنى القهر على يد الجد، ويعى العنف على يد رجالات العسكر ، سواء بشكل مباشر ، اثناء مشاركته فى احتفـالات الجلاء ثم بعد ذلك مشاركته فى احـدى التظاهرات ، ويعيه بشكل غير مباشر وعلى نحـو آخر فى علاقات أهل الحى ، حين يرى الدم يتفجر أمامه مرتين ، مرة بخنجـر القصـاب ومرة أخرى بمقص القمـاش .

ويعى معنى الخوف من خـلال علاقته القريبة بالكواء ، الذى يرتعش خوفا مما يراه ويسمعه .

ويعى اولى بشائر الالتذاذ الحسى الغامض الذى يثيره مرأى الجسـد الانثـوى فى مصبغة الملابس ، ذلك المكان الذى يتبدى وكأنه الرحم بابخرته واضاءته ، وأوانيه المقعرة .. وحيث تفوح رائحة الجسد الانثوى الذى يتلوى أمامه غارقا فى العرق وضباب الاصباغ التى يقاد تحتها النار .. وهذه الانثى التى يشعر بحضورها الحسى القوى ، دون أن يلمسها ، هى ذاتها التى تبكيه حين يصاب وهى التى تضمد له جراحه .

وهو يعى ، ذلك الشعور القلبى الغامض بالحب ، فى علاقته بالتلميذة الصغيرة زميلة الدراسة ، والتى يقوم بكى شرائطها قبل الذهاب الى المدرسة ، ويفرح بملاعبتها والاختباء منها ، وهى الوحيدة التى يأتمنها على سره ، فيبوح لها بحزنه لزواج أمه .

وهو قبل كل ذلك ، يكتشف بان له اسما غير اسم « ديب » ، حين يذهب للالتحاق بالمدرسة ، فيهزه الاكتشاف فيركض فى شوارع دمشق صارخا باسمه الحقيقى حتى يصـل الى امه .

وهذا الوعى الذى يتسرب اليه غامضا حينا ، ويقتحمه سافرا حينا آخـر ، يصيغ ردود افعاله له ويشكل أولى محاولاته للفعل المسـتقل ، بدءا من البكاء والارتعاش لمرئى الدم ، ومرورا بصفع الام ، وانتهاء بحمل الخنجر ومطـاردة الرجـل الذى اهان امه فى محاولة يائسة لقتله .

وحين يفشل « ديب » فى اقتحام البوابة الكبيرة التى احتمى ورائها الرجل ، يأخـذ الصبى الذى يسعى نحو الرجولة ، بضرب رأسه بالبوابة حتى يسقط عند اعتابها غارقا فى دمه ، واعيا بحقيقة جديدة تبرز فى هذا العالم القاسى ، حقيقة ان هناك شيئا اسـمه « الهزيمة » ، كتب له ولكل جيله أن يتذوقها مرة فى الحلق ، ويقبل ، وهو مازال أسـير لحظة الهزيمة هذه ، ان يكون شاهدا ، لا حول له ولا قوة ، على تأييد الالة بقمرة المكتمل للوحدة بين مصر وسوريا ، بينما كل الدلائل تشير لفساد هذا الحلم ، وهو فى داخله يشـعر

بانه شاهد على كتبه ، فالمدينة غارقة في اضواء وزينات الاحتفال والشعارات تملأ الشوارع، وتتردد اصداؤها مغناة من الاذاعات .. ولكن الشارع خلو من الناس ، الا القصاب الذى يدور بسيفه وترسه في رقصة احتفالية بالوحدة ، تلك التى صنعتها مصالح ضيقة لانظمة ديكتاتورية ، سرعان ما ستاتى عليها حين تتبدل المصالح ، بما يستوجب تبديل بل شقلبة التحـالفات .

وكما يقول « محمد ملص » عن فيلمه ، فان ابتعاث الذاكرة فكرة ووجدانا وصـورة وصوتا لم يستهدف التاريخ المجرد للوقائع ، بل هو محاولة لاستقصاء المصادر الاولى لوعى هذا الجيل الذى يحيا أزمة حادة لها أكثر من وجه وسبب ونتيجة ، بحيث باتت تهـدد حاضر هذه الامة ومستقبلها ، وهذا التنشيط للذاكرة وما انطبعت به قد يساعدنا على خلق علاقة نقدية صحيحة وصحية مع منظومة وعينا ، حتى ولو لم يكن الفيلم معنيـا باعطـاء موقف ايديولوجى مسبق يحمل تقييما معينا ، وحتى ولو كان جل ما يستهدفه الفيلم مجرد تسريب احساس كان موجودا عند صاحب الذاكرة الذى هو صانع الفيلم .

وبرغم وعورة الارض التى اختار « محمد ملص » أن يتعامل معها في فيلمه الطويل الأول ، الا انه نجح نجاحا رائعا في ايجاد المعادلات الدرامية والمـرئية والمسـموعة التى استحضرت وقائع الذاكرة بكل قوة ووضوح ، وقد ساعده على ذلك تعاونه مع سمير زكرى في كتابة السيناريو ، واستعانته بالمصور التركى المبدع « أرديجان انجين » الذى صـور للمخرج التركى الراحل « يلماز جونيه » فيلمه العظيم « الطريق » الحائز على الجـائزة الكبرى لمهرجان كان منذ أعوام قليلة .

كما ان اصرار « محمد ملص » على التصوير في الاماكن الحقيقية التى عاش فيها طفولته كمنزل الجد والحارة .. ساعدته الى أبعد حد في نقل الاحساس بواقعية المكان والاحداث التى شهدها ، وهذا يفسر لنا التوظيف الدرامى والجمالى العالى للاضاءة وزوايا التصوير ، خاصة داخل منزل الجد ، فبدت غريبة متفردة عما تعودنا مشاهدته في افلامنا العربية .

وتعد جراة محمد ملص ، على اختيار ممثلين ، يمثلون لاول مرة ، كالصبى « ديب » والكواء ، والخاطبة ، « والاعمى » الذى يفاجئنا محمد ملص ، بحقيقة انه نفس الشخص الحقيقى الذى كان يعرفه في طفولته والذى علمه حب فلسطين ، وبرغم صعوبة عمـل دوبلاج لرجل فاقد البصر ، حيث تعتمد هذه الخطوة الفنية على المشاهدة المتكررة للصورة لعمل تزامن بين حركة الشفاة في الصورة ، وبين القاء الجملة الحوارية أمام الميكروفون ، الا ان محمد ملص نجح في ايجاد طريقة لحل هذه الاشكالية ، واحتفظ بالصوت الحقيقى للرجل ، ومن المفارقات الحزينة والتى تحمل دلالة بعيدة ، ان الرجل توفى بعد شهور من اتمام العمل في الفيلم ، وكأنه رحل عن الحياة بعد أن أطمان الى انه أبلغ رسـالة كانت تثقل على صدره .

ونأمل أن يلقى الحديث الذى أجريناه مع « محمد ملص » في « تونس » العاصمة بعض الضوء على كثير من الجوانب الفكرية والفنية لهذا العمل السينمائى الكبير .

× كيف بدأت التفكير في عمل فيلم « أحلام المدينة » ، وهل كان فيلمك القصير « أحلام مدينة صغيرة » معالجة تمهيدية له ؟

— لا .. لم يكن « احلام مدينة صغيرة » معالجة أوليه لمشروع قادم ، بل كانت قصة كتبتها في تلك الفترة ونفذتها سينمائيا ، واكتشفت أن بامكانى كتابة الاشياء التى أعرفها ،

والتى هى جزء من ذاكرتى الشخصية ، و « أحلام المدينة » يدخل ضمن هـذا الاطـار ، حيث تشكل بالذاكرة الشخصية فيه الاساس والركائز الاولية للتركيب الذى تحول فيما بعـد الى سيناريو ، وعندما أتيح لى اخراج فيلم طويل من انتاج المؤسسة كانت هـذه المـادة أكثر الموضوعات حرارة بالنسبة الى ، وبهذا المعنى بدء الفيلم .

× برغم عمق وحميمية التفاصيل التى زخر بها الفيلم ، الا أن كثرتها وتشعبها ادى الى عجز البعض عن الامساك بمحور أساسى للعمل ككل ، وفقدانه لمركز ثقل يحكم خيوطه الممتدة فى كل اتجاه .. فما رأيك ؟

ـــ أريد بداية أن أشير الى انه كانت هناك رغبـة فى عمـل ما يمكن تسميته « موزييك » أو « فريسك » صغير ، واحلام المدينة هو « فريسك » صغير .. وهى التى جعلت التركيب العام للفيلم يخلق أحيانا ، وليس دائما ، تساؤلا حول أين الثقل الاساسى للفيلم .

اذا قرىء الفيلم ، بهـذا الطموح ، واذا كنت قـد نجحت فى اسـتخدام أدوات الفريسك بطريقـة صحيحة ، فاننا يمكن أن ننظر الى الفيلم على انه محاولة لرسم حيـاة حى شعبى ، واخترنا من داخل هذه اللوحة الكبيرة ، أسرة « ديب » تماما كمـا تختـار العين البؤرة المركزية على السطح والضاربة فى العمق التى تتمحور حـول كل بنائيـات الفريسك ، سواء كتفاصيل أو كاحداث أو كعلاقات متبادلة ، وهذا طموح من أجل خلق تركيب جدلى بين الذاتى والموضوعى ، بين الخاص والعـام ، بين السياسى والاجتماعى وبين الوجدانى الروحى الشخصى ومجمل هذه العـلاقات هو المنظار الذى من خـلاله ، يمكن أن نقرأ هذه اللوحة ، التى نلمح خيطا اساسيا قويا يلضم احداثها الفنية وتفاصيلها المتعددة ، هو حياة أسرة « ديب » واندفاعه هذا الصبى نحو العالم ، لاقامة علاقة تصادمية ، معه ، بوجهيها القمعى والخلاق .

ومن هذا المنظور يمكن الموافقة على أن الفيلم لا يعتمد على مركز ثقل يخلقه سرد روائى بالمعنى التقليدى ، بقدر ما يعتمد على التركيب كطريقة للسرد من اجل الوصول الى احداث أثر معرفى وانفعالى لدى المتفرج ، على خلفية للاحداث موثقة تاريخيا حيث الاحداث الاكثر اهمية سياسيا ، الاكثر رسوخا من الذاكرة ، حيث لا يرسخ فى الذاكرة الا الاكثر اهمية .

× لماذا اختيـارك للسـنوات من ١٩٥٣ حتى ١٩٥٨ ، كأطـار زمنى للفيلـم ؟

ـــ هناك عاملان أساسيان لاختيار هذه الفترة .. عامل ذاتى وآخر موضوعى ، أما الذاتى فيعود الى أننى لا اخفى حتى فى طريقة السرد ، بأن نزعة السيرة الذاتية ، بمعنى السرد الذاتى للاحداث ، هى اللغة المفتوحة بين الفيلم والمتفرج ، ولكونى لا اخفى ذلك ، فاننى أعنى عناية خاصة بالتحدث عن سنوات الطفولة ، وسنوات الطفولة الاكثر اهميـة بالنسبة لى ، هى هذه الفترة التى تحدثت عنها فى فيلمى . ولو لم تكن هذه الاحداث المرتبطة بذاكرة الطفولة مهمة ، لاصبحت مجرد ذاكرة شخصية غير ذات أهمية ، ولكن بمنطق المصادفة والتوافق ايضا ، تأتى هذه الفترة ـــ وهذا هو العامل الموضوعى ـــ فى اختيارى ـــ كأكثر الفترات أهمية فى تاريخ سوريا الوطنى ، حيث كانت حبلى باشـكال الصراع الديمقراطى ، وهى الفترة التى حملت بذور انطلاق التيار القومى ، الذى ترك أكبر الاثر على المنطقة العربية كلها فيما بعد ، سواء بانجازاته أو بخساراته الفادحة ، وهى أيضا الفترة التى وقعت فيها سوريا تحت وطأة الحكم العسكرى ، ثم تحالف الشعب

لاسقاط هذه الديكتاتورية العسكرية ، وبانجازه لهذه المهمة الوطنية ، انتقلت سوريا الى حلبة الصراع بالمعنى الديمقراطى للكلمة ، حيث انجز الشعب السورى فى تلك الفترة أول برلمـــان ديمقراطى .

× ولكن لماذا توقفت الذاكرة عند اعلان الوحدة بين مصر وسوريا، وكانت نهاية الفيلم .. وما دلالة ذلك ؟

كقراءة شــخصية وفكرية للاحــداث من موقع معــاصر تماما ، فاننى فى عام ١٩٨٤ تحدثت عن الخمسينات ، وفى عام ١٩٨٤ أتحــدث عن اعــلان الوحــدة التى يعرف المتفرج من التــاريخ انهــا لم تدم طويلا ، لكنــه بالمعنى الفكرى ، فان الوقوف عند ليلة الوحــدة جاء كتاكيد على أنهــا لحظة وقوع انعطافة هائلة بتاريخ ســوريا ، حيث انتهت من ذلك اليوم مرحلة فى تاريخ سوريا السياسى والوطنى ، فى رأى انها مرحلة لم تتكــرر ، انهــا الفترة الديمقراطية الوحيدة الهامة فى تاريخ بلدنا ، وقناعتى أن يوم اعلان الوحدة ، لم يشهد فقط انتهاء مرحلة ، بل انتهاء عصر وبدء عصر جديد هو الذى حمل لنا كل الخسارات التالية ، هذا العصر الجديد ، هو عصر الدولة التى تقوم على الزعامة الوطنية القومية ، التى تعثرت ومازالت تتعثر حتى الآن .

× أتقصد حكم الفرد المطلق ؟

ـ اذا لم ارغب فى استخدام أى تعبير ايديولوجى ، فاننى اقصد انها المرحلة التى حكم فيها التيار القومى وقام باداء مهمته على أكمل وجه ، باخراج الجماهير من حلبــة الصراع الســياسى .

× ما الذى حكمك فى بناء شخصية « أبو النور » الطــالب القــومى الوحدوى ، فلقد كان اكثر شخصيات الشارع نقاءاً فى سلوكها ووطنية مواقفها ، ومع ذلك احطت مدى فاعلية دوره بالشكوك ولم تعــزله عن الاضطراب الحــادث ... ؟

ـ انا لم أتدخل فى بناء هذه الشخصية من منطق معاصر على الاطلاق ، الا باتجاه التاكيد على ان هذه الشخصية تناضل عبر الشعارات ، وهذا هو المدخل الوحيد فى بناء الشخصية انها تحمل شعارات وطنية وقومية عامة ، وتعرف كيف تلتحق بالتيار القومى ، التحاقا فعالا ومؤثرا ، ومن هنا تاكيدنا على دور هذه الشخصــية فى الاحتفال بســقوط الحكم العسكرى ، ولكننا دائما نرصــد ركوعها للشــعارات ، وســعادتها بترديدها أما ما تشتغله على مستوى البنية الاجتماعية فهو غائب ، ان « أبو النور » شخصية لهــا حضورها فى الحى ، نشيط ومومحبوب ولكنه عاجز عن أن يقيم علاقات عميقة وحيوية باهل الشارع باتجاه احداث تاثير فكرى فعال .. ان موقفا جدليا ينشا عند المتفرج تجاه هــذه يكتشف محدوديته وغياب فاعليتها .. وحب هــذه الشــخصية والتعاطف معهــا آت من الذاكرة ، بينما الموقف النقدى لعدم فاعليتها ، ءآت من موقفى السياسى الذى تشكل عنــدى فى المراحل التالية لمرحلة الطفولة والصبا .

× ان مشهد النهاية ، هو اكثر مشاهد الفيلم اثارة للجدل ، فالشاعرية والشجن التى ميزت صور هذا المشهد وكلماته الحوارية والاغانى القديمة الشجية التى حملها شريط الصوت الينا ، قد تؤدى الى تفسيره على انه حالة بكائية ، تنعى فيها « الوحدة » التى سقطت عند أول ضربة وجهت لها .. وحتما وأنت تصنع الفيلم فى الثمانينات وبعد اكثر من عشرين عاما على اعلان الوحدة وسقوطها ، قد اخذت فى اعتبارك حقيقة ان هذه الوحدة لم تكن اكثر من وحدة انظمة جمعتها مصالح مؤقتة، وفرقتها مصالح ايضا مؤقتة وفى كلا الحالتين كانت الجماهير صاحبة المصلحة الحقيقية فى غياب تام .. وحديثك فى الندوة ، عن صفر القمر فى السماء وكأنه رأس دبوس ، ليس كافيا لقراءة المشهد قراءة مغايرة .. فما هى قرائتك لهذا المشهد الذى انتهى عنده الفيلم ؟

ـ لم ينجز الفيلم وفقط ، عندما تبدى القمر كرأس الدبوس صغيرا ، حين اشار اليه « ابو النور » يستدعيه ليكون شاهدا على تأييد الالة للوحدة ، ولم ينجز الفيلم وفقط عندما انتهت سوريا الى أحضان الوحدة ، بل انجز الفيلم قبل ذلك ، حين قتل الاخ أخيه وينجز حين مشل « ديب » فى اقتحام البوابة الكبيرة التى وقفت عقبة امام انتقامه من الرجل الذى اهان واذل أمه ، ولم يكن أمام « ديب » الا ان يرتطم بها حتى يدمى ، وينجز الفيلم مع عودة الام مهانة ومذلة من تجربة الزواج لتبقى فى أسرها وسجنها الذى لا يتعدى ذلك المكان الصغير محاطة بالتهديدات الدائمة للأب دون أن نشير الى ذلك سيستمر ولكنه سيستمر ..

اننا حين نبدأ الحديث عن الوحدة ، نرى شخصية واحدة فقط تستقبل الحدث باحتفالات شعبية وهى اللعب بالسيف والترس ، وهى الشخصية التى تشكل التيار الوطنى التقليدى (القصاب) ، والتى كانت ترفض حتى وجود أحزاب فى الحى .. ثم يبدأ السير بالكاميرا ونسير نحن مع اللقطة لنختار ... اننا نسير فى شارع خال من الجماهير .. لقد أنجز كل شىء .. الشعارات معلقة .. الزينات معلقة .. الاضواء معلقة .. ولكن لا جماهير هناك .... الافراح آتية الينا عبر الغناء يبثها المذياع .. اى آتية الينا عبر الأجهزة العليا .. وقد تكون الاغنيات جميلة ومفجرة للمشاعر ، وهذا كله أمر مقصود ، ولكن العين يجب ايضا أن تشاهد ، بالاضافة الى ما تنثر به الذاكرة ، ما هو موجود أمامها بالصورة ، حيث كثير من الشعارات تدمى القلب فى اللحظة الراهنة ، حين تستقر العين على « لسان الضاد يجمعنا لا دين يفرقنا بسر الضاد يجمعنا بغسان وعدنان » ، والعين لا تقدر على الرؤية وفقط ، بل وتقدر على المقارنة الفاضحة ، بين ما تراه فى الصورة ، وما تراه حقيقة واقعية تحيا الآن متجسدة فى الصراعات التى لا تنتهى ، وتقرأ العين « اذا الشعب يوما اراد الحياة فلا بد ان ستجيب القدر» والقدر لا يستجيب ... كل هذه المظاهر من البهجة ، الاغنيات والزينات والأضواء ، مثقلة بضوء يشدك الى الفرح ، ولكنه فيه شىء ايضا يشدك الى الحزن ، ليس حزنا على الاشياء التى فاتت ، بل الحزن من هذا الفرح الخائب الكئيب ... وبعدها يأتى «أبوالنور» ويدعونا لننظر الى السماء ، بينما يقف بين يديه الصبى المدمى « ديب » محاطا بالضوء الأزرق الشاحب الكئيب .. « ابو النور » يدعوه الى أن يكون ابلها ، يغمض العين عما يحيط به ، ناظرا الى السماء حيث الله بقمره المكتمل ، مع الوحدة فاذا كان الله بذاته مع الوحدة ، فاين هى الوحدة .. ومن هنا المفارقة الكبيرة سواء على مستوى الحوار أو

على مستوى بناء الصورة ، حيث لا يمكننا ان ننظر الى عبارة أن الله بذاته مع الوحدة ، الا على انها عبارة شعاراتية فاقدة لطعم الحقيقة ، لأن الله لو كان مع الوحدة لما سقطت هذه الوحدة ... ومن هنا لابد وأن نقرأ النهاية بطريقة مرتبطة بما حدث واقعيا وتاريخيا ، أى مرتبطة بالمصير المأساوى الذى انتهت اليه الوحدة تاريخيا ، وهذه من لغات المكاشفة بين المتفرج والفيلم التى تسمح بخرق لغة السرد مع المتفرج .

× لاحظ البعض انك اقتربت فى بعض مناطق الفيلم من اللغة الاشارية التى تعتمد التكثيف والتلميح باستخدام بمفردات اللغة السينمائية الخاصة ، ولكن هذه اللغة الاشارية لم ترق الى تشكيل اسلوب عام للفيلم ، وافسحت المجال للغة التخاطب المباشرة والصريحة .. فما رايك ؟

ـ ان السينمائى ، يشعر فى الاصل ، أنه يريد أن يتحدث بارقى اللغات واكثرها اقتدارا وقد ينجح فى ذلك أو يفشل ، ومن وجهة نظرى ان فيلم « احلام المدينة » نجح فى أن ياتى منسجما مع الايقاع العام للاشياء التى اتحدث عنها والاحداث التى أسردها والتدخل على مستوى اللغة كان دائما يتم تبعا لهذه التفصيلة أو تلك الجزئية التى اتحدث عنها ، كمثال على ذلك ، مشاهد اقناع الام بالزواج ، كانت بالنسبة الى كتلة مترابطة على الرغم من انها تدخل فى فترة زمانية غير منسجمة ، فى سياق الفيلم ، اننى ادخل المراة الخاطبة ، التى تحاول اقناع الأم بالزواج ، ككتلة واحدة ، ونضع لها ربطا تركيبيا على الرغم من اننا نخترق زمنا طويلا غير هذه الكتلة الصغيرة ، وهذا من الممكن ان يكون قد أعطى انطباعا بلغة اشارية مركبة .. وهو كان يفترضه المشهد الذى رغبت ان أحكيه بهذه الطريقة ... وله علاقة باللغة الادبية سواء فى مجال الرواية أو القصيرة حيث تترك كلمات متشابهة تتراسل ، ثم تصعد بالايقاع الشعرى الى توترات مختلفة ثم تعود فتكرر وهكذا ، ولكن لكل قوانينه اللغوية الخاصة التى تستمد مشروعيتها من الطبيعة الخاصة للموضوع الذى تتناوله .. فمثلا مشهد اعلان الوحدة اخليت الشارع من الجماهير وحافظت فقط على وجود اللافتات والزينات والاضواء ، لاوحى بالطبيعة السلطوية لهذا الاعلان .. وتعمدت فى المقابل ، والى حد كبير ، أن تكون اللحظة الوحيدة الانفجارية للشارع هى لحظة للشارع هى لحظة سقوط النظام العسكرى ، وهذا ليس متعمدا ان يكون متفردا فى الفيلم ، لانها فى رأى هى اللحظه التى ارى انها يمكن أن تتكرر بوجود الجماهير لانها حدثت بهم ، وهى اللحظة الوحيدة التى تستحق الجماهير بالمعنى النسبى للكلمة ، لذا فقد استخدمت ما يزيد عن ثلاثة آلاف كومبارس ، لتأكيد على جماهيرية لحظة اسقاط الشيشكلى ونظامه العسكرى .. وهكذا تتفاوت اللغة المستخدمة من مشهد لآخر بتفاوت موضوعه وطبيعة هذا الموضوع .

× لا يسع الواحد منا الا ان يرفض معك ، تنميط المراة فى اى مكان ، وان يستبعد معك الأشكال النمطية الساذجة التى اعتمدت كأشكال معترف بها التعبير المراة العربية عما يدور بداخلها من افكار ومشاعر ، والتى عادة ما تتخذ شكل الاداء الحركى والحوارى الظاهر والمباشر والانفجار ، ولكن هناك مشكلة فى تعامل « ياسمين خلاط » مع المستوى النفسى الجوانى الذى استهدفت التعامل معه فى بنائك لشخصية الأم « حياة » ، وهذه المشكلة وصلت الى حد انها بدت فى لحظات مغيبة لا حضور لها .. فمادمت قد استبعدت الاستخدام الحركى الواسع للجسم وقيدت اللغة

الحوارية ، فلماذا لم تصلا معا ، انت وياسمين ، الى صيغة للتعامل مع تلك المناطق من الجسد الانسانى ، كالعين مثلا ، التى تعين ، على تجسيد ادق المشاعر واكثرها احتجابا ، بقابليتها للتعبير الدقيق . .هل يرتد ذلك الى محدودية خبرتك فى قيادة الممثل ، برغم نجاحك الفائق فى قيادة باقى الممثلين ، وخاصة الطفل « باسل الأبيض » ، أم يعود ذلك الى « ياسمين خلاط » نفسها برغم ادائها الرائع بفيلم « عزيزة » للتونسى عبد اللطيف ابن عمـــار ؟

ـ فى الحقيقة ، هناك الكثيرون الذين أشاروا لهذه النقطة ، وبدأت الان أشكال تصورا حول هذه النقطة .. ان المشكلة لا تعود الى « ياسمين خلاط » بل ترتد الى البناء الدرامى للشخصية ذاتها .. فيبدو اننى لم اوفق تماما فى رسم شخصية واقعية قادرة على السمو والتالق الى مستوى المجاز ، ويبدو أنها تارجحت بين أن تكون تارة مجاز وتارة واقعية أننى لم انجح فى جعلها شخصية واقعية حاملة للمجاز النقى .. أو شخصية واقعية نقية وفقط .. انا أؤمن ايمانا كبيرا بان المجاز هو تالق للشخصية الواقعية ، ليس هنـــاك مجاز مجرد ، وليس هناك ايضا واقعية فنيـــة لا تتالق الى مستوى المجاز .. واذا كانت هذه المعادلة صحيحة ، فان طموحى فى البداية كان يتجه الى تحقيقها ، لذلك تلحظ فى الفيلم ، ذلك التوافق الزمنى وعدم التوافق احيانا بين مصير الأم ، ومصير الوطن ، وذلك كواحدة من الوسائل التى حاولت بها أن اعطى بعدا مجازيا أعمق لشخصية الام ، كشخصية واقعية ، ليس من خلال أن هذا هو الوطن وهذه هى الام ، والعكس ، أى بتبادل للادوار بينهما ، بل بخلق هذا التزامن واللا تزامن فيما بينهما .. ويبدو أن هذا الرسم لم يكن متقنا ودقيقا بشكل يجعله منجزا لنفسه ، واعتقد الآن اننى سافكر كثيرا اذا ما اردت أن ارسم شخصـــية لهـــا نفس المطـــامح التى أردت للام « حيـــاة » أن تحققها .. لماذا ؟ لانه قد تاكد لى أن الشخصية قد حملت القوة من المفردة الادبية على صفحات السيناريو ، ولكن حين حاولت تجسيدها سينمائيا واجهت المشاكل .. المشكلة اذا فى بناء الشخصية وليس فى اداء ياسمين فهى ممثلة جيدة تتمتع بكفاءات وموهبـــة فى الاداء ممتازة ، ولكن فى الطريق الى تشييد هذه الشخصية كانت هناك نقاط تعثر من جانبها ونقاط تعثر من قبلى فى رسم الشخصية ، والتعثرين تصادما ، بحيث اننا فقدنا احيانا الامكانية على معرفة ايهما الافضل او الاكثر حجة .. هل الواقعى ام المجازى كما ساهم الحوار الخانق والمقيد الذى كتبته انا ، فى ابراز هذه العثرات اكثر فاكثر .

لقد قدت ياسمين خلاط ، الى العمل على مستوى المشاعر الداخلية والقلق الداخلى على مستوى مراكمة الخيبة والانجاز الداخلى تدريجيا ، ولم اتح لهـــا الخروج بهـــذه الامكانيات الداخلية على المستوى الجسدى الحركى الفعلى والحوارى . ولأن الام ظلت بالنسبة لى ، كالمادونا ، لابد وأن تكون موجودة فى اطارها المكانى والضوئى واللونى ، فانى تعمدت الاقلال الى أبعد حد من أخذ اللقطات القريبة لها ، مما أدى الى استبعاد تعبيرات الوجه الدقيقة كطريقة للكشف عن الاوضاع الداخلية للام . كنت احس ان «حياة» شخصية محيرة ، لاحظ انها فى المشاهد الاولى كانت « الام» التى تواجه مشكلة خارجية محددة وهى سيدة هذه المشكلة ، تريد ان تدخل بيت ابيها لتحمى اولادها ونفســـها .. ولكن فى موقع لاحق فى الفيلم ، وحين يطلب منها ان تكون طفلة امام ابنهـــا الذى بات ضروريا أن يصير رجلا .. فانها تغنى .. ومشهد الغناء هو أعظم درجات التالق واللحمه بينها وبين اولادها « المغنى حياة الروح » وهى تحمل اسم « حياة » وهى تؤكد على تلك

العلاقة العضوية بين الفنى والروح وتحدثنا عن العلة والحياة .. وهذا التالق والتحمة تكسر مباشرة ، بالقطع المباشر على لحظة دخول الطفل الصغير « عمر » العائد من الملجا فى زيارة صيرة ، يشكو لامه محاصرة القائمين على الملجا لطفولته ... الام هنا « مادونا » مرة اخرى .. ان الام ، يسند لها ادوار ومهام مختلفة ، من مشهد لآخر ، هنا يجب ان تكون ام .. وهنا يجب ان تكون ابا .. والعودة الى الابن « ديب » ، بعد تركهـا له وزواجها ، هى ارتداد عن الخيانة .. عودة الى الرجل والابن والدب .. ولذلك تقول بالاسفل ، وقبل الصعود الى ابنها « توبه يارب » .. انها عودة الى ان تكون ثلاثك .

هناك مشهد واحد ، تتعاقب فيه مهام الام وتتلاحق ادوارها بشكل مكثف ، يجمـع المشهد بينها وبين ابنها « ديب » حيث المطلوب ان تكون فى وقت واحد امراة واما وانثى، انها تتأقل من اكنب الى التقرب ، الى التلاعب تسحب الكتب منه ثم تسعى للارتباط القوى به ، ثم تتمنع ، ثم تستقبل صفعه من الابن ، ليصبح عليها أن تدرك انها امام « رجل » يجب مواجهته بالحقيقة فتاخذه وتعيد اليه الكرة ، وتشرح له الحقيقة ، فتقول له « طلع رجال ابن كلب » ، فيعتذر لها الابن ويرتمى فى أحضانها ، فتسامحه وتغفر له ثم تراه حزينا فتحاول أن تلاطفه ثم يبكيان معا ، ثم يلتصقا معا .. ويصبحان رأســا واحدا ، هرما واحدا .

مشاهد الام مع « الخاطبة » التى تحـاول اقنـاعها بالزواج ، انها تنتقـل من الاستماع الى التفكير الى الرفض الى القبول ثم تنفجر بكاءا ـ « اين تريدينى ان اترك أولادى » ـ ثم تلاحق ابنها على الدرج تسر له انها ما عادت تريد قصة الزواج هذه ، بالدموع تتلوى « لان قلبى ليس مرتاحا » .

اننى للمرة الاولى ، اتحدث للصحافة ، حول هذه النقطة محاولا انصاف امكانيات هذه الممثلة انا شخصيا لا اطمح مع ممثلة للوصول الى تجسيد ما اردته باكثر مما جسدته ياسمين خلاط ، المشكلة على مستوى الرسم الشـمولى للشـخصية كمـا قلت مسبقا ، وساحاول مستقبلا تجاوز هذه المشكلة .

× ما الذى كان يحكمك فى صياغة علاقة « ديب » بالمراة .. فتاة المصبغة .. الخاطبة .. الأم .. الصبية الصغيرة زميلته فى الدراسة ؟.. لقد كان هناك ظلال للرغبة الحسية فى مشاهد عدة خاصة تلك التى جمعته مع فتاة المصبغة .. بل والأم .. ففى اى سياق تضعها ؟

فى علاقة « ديب » بالخاطبة ، كان هناك قدر هائل من الاحتقار يكنه لها ، وهى من جانبها لا تعيره اى اهتمام ، واستعراضاتها تخصها هى .. انها نوع من اعلان الحضور من قبلها اما فيما يخص « فتاة المصبغة » والام ، فقد تجنبت الوقوع فى اغراءات التحليلات السيكولوجية ، التى تحجم العلاقة وتحصرها فى ابعاد أحادية .. أن العـلاقة بين الام وديب ، علاقة يرسمها الفيلم ، وتتمتع بكل جوانب العلاقة ، فمنها الشعور نحو الأم بأنها المراة الاكثر جمالا والاجل صوتا انها صورة المراة المشتهاة وليست المراة المشتهاة بذاتها ..

اما فيما يخص فتاة المصبغة ، فهناك بالتاكيد اشارات واضحة بانها تشكل بالنسبة لديب ، المدخل نحو عالم المراة الحسى والجسدى ، ولقد اكتفينا بالتلميح والاشارة الى

تعرفه على هذا العالم ، دون أن نتجاوز حدود التلميح لأن ما بعـد ذلك لا يعني هـذا الفيلم ، وانما قد يعني فيلما آخر .

وهذا العالم الحسي ، يكمله عالم القلب ، فكما تعرف على جسد المرأة في علاقته بفتاة المصبغة ، فانه مع زميلته في الدراسة الصبية الصغيرة الاكثر براءة ، نعرفه على عالم العاطفة .. لقد أردت أن أقول أن الاطفال أيضا قادرون على الحب أن ديب يحتفظ بسر زواج أمه ، ولا يبوح به الا لها .. ولقد صور مشهد ديب مع الصبية في دكان الكواء بمنطق محتواة ، أي بمنطق علاقة الحب التي تنشأ بينهما فديب يختبيء منها ويلاعبها ، وهذا الاختفاء ، بالمناسبة ، من ايحاء الطفل باسل الابيض ، فالمشهد كان من الاصل ان يكون ديب لها شرائطها وفقط ، ولكن اثناء تحضير المشهد ، كان ديب منشغلا بملاعبة الصـبية ، مختبئا منها ، فتنبهت الى ذلك وادخلته في بناء المشهد .

× كيف تم اختيار الطفل « باسل الأبيض » للقيـام بدور البطـولة وما المشاكل التي برزت في قيادتك له ؟

ـ الاختيار تم من خلال زيارة كافة مدارس دمشق والتعرف باطفالها واخذ صور فوتوغرافية لهم ، ثم قمنا بعمليات فرز متتالية دون الاعتماد على اختبارات اداء ، وأقول لك الحقيقة ، ان الاختيار كان قد وقع على طفل آخر غير باسل « الابيض » حتى اليوم السابق لبداية التصوير وبعد أن انتهينا من تجهيز الملابس له ، ولكني كنت اشعر بقلق وغير راضي تماما عن الاختيار ، لقد كان هناك حاجز بيني وبين هـذا الطفل وكان لابد من اتخاذ قرار لان الكاميرا ستدور غدا .. توجهت الى منزلي ، وذهبت في غفوة ، وفي منامي ، ظهرت صورة باسل الابيض ، بين صور الاطفال التي كنت استعرضها ، ونهضت من غفوتي وانا لا اعرف اين مر على هذا الصبي وصورته ، وحاولت التذكر باذلا كل الجهد في التركيز ، وعدت الى الصور الفوتوغرافية فلم أجد صورته بينها ، ولكن تكهنت انه في المدرسة الفلانية ، وذهب مساعدي ان تلك المدرسة واخذ صور لكل تلاميذها .. وكانت دهشتي عظيمة حين وجدت صورة باسل الابيض بينها واتخذت قراري فورا .

× هل سمحت له بقراءة السيناريو ، وهل كنت تجرى له تدريبات اداء ؟

ـ لم أسمح له بقراءة السيناريو ، وعينت من بين العاملين من يمنعه من قـراءة السيناريو حين يسرق بعض اللحظات لقراءته ، لقد اتبعت معه طريقة بدائية في التصوير حيث صورت المشاهد واللقطات ، تبعا لتطور الاحداث بالسيناريو وخاصة تلك المشـاهد التي تجمعه مع الطفل الصغير الآخر للمحافظة على تتابع الاحداث ، ومن الأشياء التي دعمت طريقتي البدائية هذه ، هي رغبتي في المحافظة على توافقات تطور العمر ، فآخر مشاهد السيناريو كانت آخر المشاهد التي صورناها بالفيلم .

× وهل كنت تصور اللقطات بنفس الطريقة ، اى وفقا لتتابعهـا داخل المشهد الواحد ؟

نعم ، كنت أصورها بتتابعها ، في محاولة لخلق المعايشة التـدريجية عند الطفـل « باسل الابيض » ، ولم أكن اضطر لاجراء تدريبات أكاديمية له كنت أحاول وضـعه في الحالة ، والايحاء له ، واختيار لحظة رد الفعل عنده والايحاء له بردة الفعل المطـلوبة

اقول له مثلا « امك ذاهبة الآن لتتزوج برجل آخر ، وانت بالدكان .. وانت الآن تعود للبيت فتكتشف غيابها ؟ وهكذا .. وكنت بالطبع اقوم معه باجراء بروفات قبل التصـــوير الفعلى وكنت فى العادة اعتمد ثلاث مرات اعادة ، ولاحظت فى مرحلة المونتاج ، اننى غالبا ما اختار لقطة التصوير الثانية حيث انها تأتى كأفضل اداء عنده .

× لقد كان التصوير والاضاءة من العلامات البارزة بالفيلم فهل كنت تتدخل فى رسم خطة الاضاءة ؟

دون ان اسحب عن مدير التصوير « اورديجان انجـــين » امكانيـــاته الكبـــرة وخبرته العالمية ، التى ساعدت على حصول فيلم « الطريق » للمخرج التكى الراحل يلمازجونيه ، على الجائزة الكبرى لمهرجان كان منذ سنوات قليلة ، فاننى اقر بمسئوليتى عن الرسم البصرى للمشاهد ، الذى جاء هو ليضفى عليه هذه الجمالية العالية ، لا توضع اضاءة او كاميرا كما يريدها أحد ، والذى ساعدنى على ذلك ولم يجعله شيئا مرهقا بل شيئا ممتعا ، جيوسى التشكيلى ، ولقد كان التعاون بينى وبين مدير التصوير كبيرا ، والتحالف وثيقـــا بينى وبين مجموعة من كبار الفنانين التشكيليين السوريين الذين لم يسبق لهم العمـــل بالســـينما ، مثل رضـــا حسحوس الذى صمم الاكسسوار واضـــفى عليـــه ذوق عالى ، و « لبيب رسلان » الذى تحمل مسئولية الملابس واشرف على مجموعة التشكيليين فعمل كمدير للديكور والاكسسوار والملابس .

× من صاحب التأثير الكبير على اختياراتك الفنية ، من بين فنانى السينما العالمية والعربية ؟

لا اعرف بالضبط من اين يستطيع الواحد منا ، أن يلتقط التأثر .. أنا اعرف الافلام التى أحبهـــا .. فمثـــلا هنـــاك أعمـــال ســـاوا وبازولينى ، وبرجـــدانوف وفيللينى ، الذى اثر فى عند مرحلة معينة .. فى السينما العربية ، ترك صلاح ابو سيف أكثر الانطباعات دفنا بداخلى فى مرحلة الطفولة ، اما يوسف شاهين فقد امدنى بالشجاعة للحـــديث عن نفسى .

× هذا يجرنا للحديث عن تلك المخاطرة التى اقدمت عليها بصنعك لفيلم هو اول افلامك الروائية الطـــويلة ، تتحـــدث فيـــه عن ذاكرتك الشـــخصية ، بالرغم من صـــعوبة ذلك ، ففللينى لم يصنع فليمه « انى اتذكر » الا فى مرحلة متأخرة من عمارة الفعلى والفنى وكذا « بوب فوس » فى فيلمه « كل هذا الجاز » وايضا « يوسف شاهين » فى « اســـكندرية ليه ؟ » و « حدوته مصرية » .. افلم تكن مخاطرة أن تبدأ حياتك الفنية بفيلم من هذا النـــوع ؟

هناك سبب بسيط جدا فى رأى .. المخرجون الكبار يسجلون سيرتهم الذاتية متأخرا بعد أن يصبحوا كبارا ، أما انا كمخرج مبتدىء ، تحدثت عن ذاتى لانه لم يكن لدى موضوع آخر اكثر وضوحا من هذا الذى فى رأيى .. ولشعورى بأن هذه الذاتية ليست ذاتيـــة خالصة بل لها علاقة كبيرة بالموضوع بمعنى انها لم تكن رحلة داخل الذات فى خصوصيتها، بقدر ما كانت استدعاء للاحداث من الذاكرة لبناء عمل ذو اهمية معاصرة .

× ما دمت قد ربطت بين ذاكرتك الشخصيه وبين تاريخ الوطن .. افلا تطرح على نفسك استكمال الرحلة ، مادامت الذاكرة لم تتوقف عن العمل ، فى المراحل التاريخية اللاحقة المرحلة التى سجلت احداثهـا فى « احلام المدينة » ؟

— المشكلة اننا نرغب ولكننا بعد ذلك سندخل حقول الالغام !!

× ما مشروعك القادم اذا ؟

— اعد سيناريو ، عن رواية لى منشورة اسمها « اعلانات عن مدينة كانت تعيش قبل الحرب » ، وقد كتب عنها صنع الله ابراهيم مقالين نقديين أعتز بهما كثيرا ، وبهذه المناسبة ، أريد أن أسجل حقيقة أن أول الاعمال التى صورتها بحياتى ، وكان ذلك بموسكو أثناء دراستى ، كانت من عمل كتبه صنع الله ابراهيم .

فى العـدد القـادم

حـوار مـع المفكر المسرحى الفرنسى

جـان دوفينيـو

اجرته : منحة البطراوى

دليل المصطلحات الأدبية

ترجمة واعداد : احمد الخميسى

ميلودراما :

ميلودراما (عن اليونانية MELOS - DRAMA) اى الدراما والنغم . ويشير المصطلح الى حالتين ، الأولى : (مسرحية المبالغات) ، والثانية : (ابداع موسيقى درامى)

١ ـ ميلودراما (مسرحية المبالغات) :

المسرحية التى تتسم بالمبالغات ، والعاطفة المسرفة ، والنزعة الاخلاقية ، والمغامرات الشديدة ، وانتقال الشخصية المفاجىء من ذروة الشر المستديم الى ذورة الخير الغامر ، وهبوط الصدفة السعيدة لحل الأزمة وبناء الشخصية من جانب واحد يتضخم بلا حد ، فهى اما طيبة الى درجة الانسحاق ، او قاسية لا تعرف الرحمة . واذا تدخل القدر فانه اما أن يتسع عطفا على كل شىء ، أو ينقض بلا توقف ليعصف بكل شىء .. وقد تبلورت مسرحية « الميلودراما » فى فرنسا بداية ، ثم انتشرت بالتدريج فى المسارح الأوروبية الأخرى وظلت نوعا معترفا به يلجأ اليه الكتاب حتى نهاية القرن الثامن عشر واواخر النصف الأول من القرن التاسع عشر . وقدمت هذه المسرحية مواكبة لتطور الدراما البرجوازية ، وامتدادا للميلودراما المنقرضة (ابداع موسيقى درامى) . وقامت مسرحية المبالغات بدور كبير فى زعزعة الأسس التى قام عليها المسرح الكلاسيكى، ومهدت لظهور الدراما الرومانتيكية . وفى مرحلة الثورة الفرنسية البرجوازية قامت « الميلودراما » بفضل بعض الكتاب التقدميين بدور هام فى معارضة سيطرة الكنيسة على الحياة الدنيوية ، وكذلك فى الهجوم على المؤسسات الاقطاعية وفضحها . وكان على راس اولئك الكتاب : « لامارتيلير » و « مونفيل » . فيما بعد ، امحى ذلك الطابع الديمقراطى لمحتوى الميلودراما . وفى اواخر النصف الثانى من القرن التاسع عشر تراجع ذلك النوع من المسرحيات ، وذبل ولم يعد احد يطرقه او يتقدم به الى الأدب العالمى .

٢ ــ ميلودراما (ابداع موسيقى درامى) :

نوع صاحبت فيه الموسيقى حديث الشخصيات المسرحية . وعلى عكس « الأوبرا » حيث تقوم الشخصية بالغناء ، فإن الشـــخصية فى الميلودراما لا تقوم بالغناء وتلتزم فقط بأداء الحوار المطلوب منها . امـــا الموسيقى فتسهم بمصاحبة لحنيه للنص ، فتعزف بعض الجمل والالحان اما تعليقا على ما يقوله الممثلون ، أو تمهيدا لهم ، أو لخلق رد فعـــل نفسى على حادثة أو موقف . وتضمنت الميلودراما مقـــاطع من التمثيـــل الصامت (بانتوميم) ، ومقاطع غنائية مستقلة . ازدهر هـــذا النوع فى القرن الثامن عشر وحتى أواخر النصف الأول من القرن التاسع عشر . وقد وضع جان جاك روسو وصاغ المبادىء النظرية لذلك النوع ، كمـــا ألف العديد من النصوص المسرحية للميلودراما . مع انهيار هذا النـــوع انتشرت حفلات يلقى فيها الشعر بمصاحبة الموسيقى . فى ايطاليا كان المصطلح يستخدم للاشارة الى « الأوبرا » .

بين الفصول « انتراكت » :

انتراكت (مأخوذ عن الفرنسية ENTRACTE ، وهى كلمة من شقين ، الاول ENTRE ويعنى : بين ، والثـــانى ACTE ويعنى : فصل) . وتعنى فترة الاستراحة بين فصول العرض المسرحى . وتعنى ايضا (حسب استخدامها) « انترميديا » وهو المشهد القصير الذى يقدم فى فترة الاستراحة بين الفصول ، والغالب على ذلك المشهد أن يكـــون « كوميـــدى » .

منشـــد « آيـــد » :

آيـــد (من اليـــونانية AOIDOS ، وتعنى منشـــد ، المغنى الراوى) . المنشد المتجول فى اليونان قديما . ينشد ويرتجل القصـــائد والأغانى ، والقصص الشعرية ، يضيف الى ما يحفظه أو يحذف منه ، أو يدققه ، كيفما توحى اليه موهبته ، وردود فعل الجمهور فى الاحتكاك المباشر ، الأمر الذى يدله على مواطن الضعف والقوة فيما ينشده ويرويه. وكان أغلب ما ينشده الشاعر الشعبى فى اليونان قديما من قصص البطولة والشجاعة ، ويرافق الرواية بالعزف على آلة موسيقية كالقيثـــارة أو غيرها . وقد جسد هوميروس شخصية الشاعر المنشـــد الشـــعبى فى ملحمة « الاوديسا » ، وصوره باسم « ديميدوك » فى الحفلة التى اقامها قيصر اليكون . فى اغلب الحالات كان المغنى علامة ممـــيزة لشـــخصية

المنشد فى الأدب . قام المنشد ، الشاعر الشعبى ، بدور كبير فى نقل وحفظ التراث الشعبى حيا من جيل الى آخر . ومازال دور الشاعر المنشد الشعبى يلوح من وقت لآخر وبدرجات متفاوتة فى مصر ، وغيرها من البلدان العربية . ويقول نمر سرحان فى كتابه « اغانينا الشعبية » (الكويت — ١٩٧٩) : انه التقى بالشيخ صالح خميس ، المعروف فى بلدة القدس بانه « صالح الحكواتى » وان الحكواتى : « لجأ الى القصص الشعبية يحفظها ويتلوها على الناس فى مقهى منى بباب العمود . ودوام على ذلك وعلى تلاوة المدائح ، والاناشيد الدينية الى عام ١٩٦٢ عندما توقف نهائيا عن رواية القصص الشعبى ، نظرا لانصراف الناس عن هذا اللون من الترفيه » (الكتاب المذكور — ص ١٣٢) .

اقرأ فى العدد القادم والاعداد التالية :

* شعراء السبعينيات .. ما لهم وما عليهم

د. حامد ابو احمد

* بين الادب والسياسة

د. مجدى يوسف

* عن الينبوع والغياب

وحدة وتحولات الموضوع القصصى عند مجيد طوبيا

عبد الرحمن أبو عوف

المكتبة العربية

مدخل إلى نقض الفكر الطائفي

القضية الفلسطينية في إيديولوجية البرجوازية اللبنانية

تأليف : مهدى عامل

مركز الأبحاث
منظمة التحرير
الفلسطينية
بيروت — ١٩٨٠

عرض وتقديم : ايمن حمودة

جاءت الحرب الاهلية اللبنانية نموذجا مكثفا للصراع الطبقى الدائر فى مجتمعاتنا العربية ، بين خطين سياسيين رئيسيين : خط وطنى ثورى وخط برجوازى رجعى ، فى اطار الصراع الطبقى العالمى للتحرر من السيطرة الامبريالية .

مجتمعاتنا العربية ، بوجودها داخل النظام الرأسمالى العالمى ، يجعلها خاضعة للسيطرة الامبريالية ، فهى ، شئنا أم ابينا ، مجتمعات رأسمالية تابعة ، وازمتها هى ازمة تبعيتها ، ولا تحرر الا بقطع علاقة التبعية هذه ، اى بالتحرر الوطنى ، والذى هو فى جوهرة صراع وطنى للتحرر من السيطرة الامبريالية وصراع طبقى للتحرر من البرجوازيات العربية المسيطرة ، التى هى القاعدة المادية لتجدد عدمقات التبعية هذه .

وكلما احتدم الصراع بين هذه الانظمة البرجوازية المتمبرلنه ، وقوى التغيير الثورى ، أخذت هذه البرجوازية فى كل بلد ، شكلا مختلفا تدعى فيه «خصوصيتها» بهدف تأبيد سيطرتها الطبقية ، الى ماشاء الله ، وتتخذ البرجوازية اللبنانية خصوصيه مميزه ، هى « الطائفية » .

وفى هذا الكتاب الهام ، يقوم المفكر التقدمى اللبنانى « مهدى عامل » بنقض الفكر « الطائفى » ، من حيث هو الشكل الذى تمارس به البرجوازية اللبنانية سيطرتها الطبقية ، وذلك بشد نظام تلك الايديولوجية الى تربتها الفعلية ، التى هى حقل الصراعات الطبقية .

انه لا يتساءل مثلا : اى الطوائف هى المسيطرة فى لبنان ؟ وهل هى الطائفة « المارونية » أم الطائفة « السنية » ؟ أم أن السلطة مشاركة بينهما ؟ ولا يفسر الطائفية بنظام « الملل العثمانية » ...

لكنه ينطلق من حاضر الواقع الاجتماعى اللبنانى ، اى من واقع علاقات الانتاج فى البنية الاجتماعية ، ونمط الانتاج المسيطر فيها ، بحيث يتحرك التحليل بين المستوى

الايديولوجى والمستوى السياسى فى علاقة كليهما بالمستوى الاقتصادى ، داخل الحركة العامة للصراع الطبقى .

ويقوم المؤلف بتحديد الشكل الذى تظهر فيه القضية الفلسطينية لهذه الايديولوجية ، من خلال تحديد الموقف الطبقى للبرجوازية اللبنانية (والذى هو موقف البرجوازية العربية) من حركة التحرر الوطنى للشعوب العربية ، انه موقف الخيانة الوطنية الصراع ،* هذا الموقف الذى يجد تفسيره فى « بنية علاقات الانتاج الكولونيالية القائمة » وفى علاقة التبعية الطبقية التى تربط البرجوازية المسيطره فيها بالامبريالية » .

* فى تحديد البنية الاجتماعية اللبنانية : ـ

اعتمادا على منهج التحليل الطبقى اذن ، يبدأ المؤلف بتحديد البنية الاجتماعية اللبنانية ، ويعرفها بانها « بنية اجتماعية راسمالية تربطها بالامبريالية علاقة تبعية بنيوية تكونت منذ النصف الثانى من القرن التاسع عشر ، ومازالت تتطور فيها » .

ويحدد نمط الانتاج المسيطر، بانه نمط كولونيالى ، وهو نمط من الانتاج الراسمالى التبعى . والاختلاف بين نمط الانتاج الكولونيالى ونمط الانتاج الامبريالى ، من خلال تبعية الأول للثانى ، داخل وحدة النظام الراسمالى العالمى ، ليس اختلافا كميا فقط ، بل اختلافا بنيويا ، بحيث يستحيل ان يصير الانتاج الكولونيالى انتاجا امبرياليا أو ان يلحق بـه .

ولم تعرف الراسمالية ، فى مجتمعاتنا الكولونيالية ، طورا صاعدا كالذى عرفته فى اوروبا الغربية مثلا ، بل تكونت فى ظل ازمة النظام الراسمالى العالمى ، فكان طور تكونها هو أزمتها .**

فى تحديد البرجوازية اللبنانية كازمة سياسية : ـ

يحدد المؤلف الأزمة الراهنة، بانها سياسية للبرجوازية المسيطرة ، بمعنى ان التناقضات الاقتصادية والايديولوجية قد بلغت من النضج حدا ، لم يعد من الممكن حله الا على الصعيد السياسى، أى ، بتغيير النظام السياسى ، وأن ما يميز الأزمة الراهنة عن الأزمات السابقة (أزمة ١٩٥٨ مثلا) هو الاستقلال السياسى للطبقات الكادحة بقيادة احزابها التقدمية ، أى تحررها من وجودها السياسى كطوائف ، فى علاقة تبعيتها السياسية الطبقية بالبرجوازية ، وصيرورتها جماهير ، أى قوه سياسية » ، بحيث تصير طرفا رئيسيا (يتمحور حول الطبقة العاملة) فى التناقض الطبقى الوطنى ، الذى تشكل البرجوازية طرفه الآخر .

للطبقات الكادحة فى لبنان(اى للطبقات الكادحة فى لبنان(أى، تحررها من التبعية الطبقية للبرجوازية فى علاقات التمثيل الطائفى) بتحول تاريخى فى انتفاضة ١٩٦٩ « حيث التحم الصراع الوطنى فى تمحوره حول القضية الفلسطينية والدفاع عن المقاومة ، بالصراع الطبقى من أجل تغيير نظام الطغمة المالية ، فى سيرورة ثورية واحدة هى سيرورة التحرر الوطنى » .

هذا الاستقلال السياسى للجماهير الكادحة ، فى تحررها من التمثيل الطائفى ، هو الذى عطل حركة تجدد السيطرة الطبقية للبرجوازية ، التى لم تجد حلا لازمتها سوى تفجير الحرب الاهلية . « من هذا الموقع اذن يمكن القول بان الحركة الوطنية ، فى خطها الطبقى الصحيح ، وفى تحالفها الستراتيجى الثورى مع المقاومة الفلسطينية ، تمكنت ان تضع البرجوازية فى ازمة داخل الحقل السياسى للصراع

---

* والذى تجلت روعته فى مواقف الأنظمة العربية من الاجتياح الاسرائيلى للبنان وانزال قوات حلف الأطلنطى هناك .

** راجع للمؤلف ، كتابة « نمط الكولونيالى » ، دار الفارابى ، بيروت .

الطبقي ،بمعنى انها تمكنت من ان تفجر ازمة البرجوازية هذه فى شكل ازمة سياسية ، لانها كانت ، بالضبط ، فى التناقض الطبقي ، الطرف الرئيسي النقيض للبرجوازية . وبتعبير آخر ، كانت الحركة الوطنية فى هذه الازمة ، فى موقع الهجوم السياسي ، برغم كونها فى موقع الدفاع العسكرى ، وكانت البرجوازية ، بالمقابل ، فى موقع الدفاع السياسي — ان لم نقل فى موقع الافلاس السياسي — برغم كونها فى موقع الهجوم العسكرى ، بل أن البرجوازية ما احتلت فى ممارسة صراعها الطبقي موقع الهجوم العسكرى هذا ، الا لانها كانت فى موقع الدفاع السياسي ، فهى اذن لم تفرض على الحركة الوطنية وعلى المقاومة الفلسطينية المعركة العسكرية الا لانها استنفذت كافة ذخيرتها السياسية ، وفى هذا دليل على عمق ازمتها ، وعلى ان تغيرا جذريا قد حدث فى بنية حقل الصراع الطبقي هو الذى اخذته فيها تكون الطبقات الكادحة فى قوة سياسية مستقلة » .

* الطائفية المنظور الثوري : —

يعرف المؤلف « الطائفية » بانها شكل النظام السياسي والايديولوجى الذى فيه تمارس البرجوازية الكولونيالية اللبنانية سيطرتها الطبقية .

نربط الايديولوجية الطائفية ببنية علاقات الانتاج الكولونيالية ، يضيء لنا الاساس المادى لهذه الايديولوجية ، ويحدد طابعها الطبقي البرجوازى الخاص بهذه البنية اللبنانية .

والاساس الايديولوجى (الطبقي البرجوازى) لهذا الطرح « الطائفى » ، هو ، تغييب الاساس الاقتصادى ، الذى هو بنية علاقات الانتاج الكولونيالية فى علاقة تبعيتها بالامبريالية .

فتغييب هذا الاقتصادى يقود بالضرورة الى تغييب علاقة التبعية هذه « وبهذا التغييب تحل الطوائف محل الطبقات فى تحديد البنية الاجتماعية اللبنانية التى تظهر حينئذ كمجموعة من الطوائف لا يضمها سوى اطار سياسى خارجى (الدولة) يقوم بوظيفته الطبقية على احسن وجه ، فى تامين ديمومة اعادة انتاج العلاقات الكولونيالية القائمة».

ويعرف المؤلف « الطائفة » بانها علاقة سياسية قائمة بين فئات من الطبقات الكادحة وفئة من البرجوازية (ما اصطلح على تسميته بـ « الزعماء التقليدين » من رؤساء العائلات الكبرى أو ممثلى الطوائف) ، وهذه الفئه البرجوازية « هى الفئة المنحدره من الطبقة المسيطرة فى علاقات انتاج ما قبل الراسمالية (ولنقل انها الاقطاعية) » ونرى فيها الطبقات الكادحة ممثليها السياسيين ، كممثلى الطوائف فى مجلس النواب مثلا .

بالمختصر فان ، ممثلى الطوائف هؤلاء وزعمائها التقليديين هم هذه الفئة من البرجوازية المسيطرة « والقوى السياسية هى قوى «طائفية» ، انها قوه ممثلى الطوائف من الزعماء التقليديين ، وقوتهم الطائفية تاتى من تمثيلهم السياسى للطوائف . فالقوى السياسية لهؤلاء الافراد ليست ممكنة الا لان هذه الطوائف التى يمثلون ، لا قوه سياسية لها ، وهذه هى بالفصل ، القاعدة الطبقية البرجوازية التى يقوم عليها هذا التمثيل السياسى الطائفى » .

والاستقلال السياسى الطبقى لهذه الطبقات الكادحة من تبعيتها الطبقية للطبقة المسيطره ، يكون بقطعها علاقات التمثيل السياسى الطائفى ، واقامة تمثيل سياسى طبقى بأحزابها التقدمية المناهضه لسيطرة البرجوازية.

لذلك ، وضمانا لفاعلية قصوى فى تضليل الوعى الاجتماعى ، توزع « الرابطة المارونية » مثلا ، الى « جمهورها المسيحى » مذكرة، جاءتها : — « ان مصطلحات من نوع الديمقراطية ، الحرية، المساواه ، العلمانية ، البرلمانية ، الحقوق القانونية ، وغيرها ، لا تعنى فى لبنان (وفى الشرق كله) ما تعنية فى الغرب ...... والتجمعات التى يطلق عليها للمبالغة ، احزاب سياسية ، اشتراكية، شيوعية ، تقدمية ، ليبرالية.. ....الحقيقة اننا امام تجمعات

مسلحة ، ترتكز الى مصالح محلية » !!

* البرجوازية اللبنانية وحركة التحرر العربية :

نعرف أن مصالح البرجوازية اللبنانية ومصالح البرجوازية العربية واحدة ، فى تبعيتها لمصالح القوى الامبريالية ، لذلك فتحديد موقف البرجوازية من حركة التحرر الوطنى للشعوب العربية ، لا يتحدد الا فى ضوء موقف هذه لبرجوازية من الامبريالية ، من حيث هو علاقة تبعية .

فى ايديلوجية هذه البرجوازية ، لا وجود للامبريالية ، بل «تعاون وثيق» مع الغرب* . والخوف ليس من الامبريالية ، بل من الثورة عليها ، وهو ما يهدد انظمة السيطرة الطبقية للبرجوازيات العربية .

كيف اذن يمكن أن تتحالف البرجوازية العربية مع الامبريالية واسرائيل لضرب حركة التحرر ؟

الجواب : بأن تلجأ البرجوازية الى التضليل الايديولوجى ، فينقلب التناقض السياسى الرئيسى ، تناقضا دينيا ، بين الالحاد (!) فى جهة ، والاديان التوحيدية من جهة أخرى ، وهذه الاديان التوحيدية هى طبعا ، الاسلام والمسحية واليهودية . على قاعدة هذا التناقض الدينى ، يمكن أن تلتقى اذن ، الاديان التوحيدية (وبالتالى الامبريالية والصهيونية والرجعية) ضد حركة التحرر الوطنى ، تلك الحركة التى تسميها الرجعية، تارة الالحاد ، وتارة الماركسية، وتارة قوى الشر !!

* البرجوازية اللبنانية والقضية الفلسطينية :ـ

ليست هناك علاقة بين اسرائيل والامبريالية فى أيديولوجية البرجوازية اللبنانية (والعربية) ، وليست هناك تفسير لزرع اسرائيل فى قلب العالم العربى فى زمن هو نفسه زمن بدايات حركة التحرر الوطنى لشعوب هذه المنطقة من الامبريالية ، فالأمر مرده وانما الى « العناية الالهية » !

ذلك لان كل تصدى وطنى لاسرائيل هو بالضرورة تصدى وطنى للامبريالية ، وهنا يكمن خطر اسرائيل على واقع الانظمة البرجوازية العربية .

وبتحول اللاجئين الفلسطنيين الى شعب مقاتل « صار على البرجوازية اللبنانية والعربية — بمعونة اسرائيل والامبريالية — أن تنقل من محاولة الغاء تلك القضية ، بالحؤول دون تكونها ، الى محاولة تصفيتها، بتصفية الثورة الفلسطينية .. .. أى بتوزيعهم على البلاد العربية ، وفى هذا ، الغاء القضية الفلسطينية ، التى تشكل اكبر خطر يتهدد العالم العربى فى أنظمة البرجوازية المرتبطة ، كنظام البرجوازية اللبنانية ، ارتباطا تبعيا بالامبريالية » .

---

* مثل « تعاون » السادات .

اقرأ لهؤلاء فى العدد القادم

والاعداد التالية

ليلى احمد	صلاح والى
عبد الستار سليم	حسين على محمد

المكتبة الأجنبية

هذه هي الموسيقى

تأليف : دافيد راندولف

ترجمة : احمد يوسف

تمهيد الطريق

بوصفك شخصا يهتم بأن يتعلم كيف يتذوق الموسيقى ، هل وجدت نفسك يوما ازاء حيرة شديدة أمام تلك الشروح التكنيكية والتى تسبق فى العادة اذاعة الأعمال الموسيقية ، أو بسبب تلك « التحليلات » الموسيقية المطبوعة على اغلفة الاسطوانات ؟ وهل تساءلت مرة عما اذا كان اصدقاؤك الذين يعشقون الموسيقى قادرين حقا على فهم تلك التعليقات المعقدة التى تحتويها عادة كتيبات حفلات الكونسير ؟ ليس ببعيد انك قد تكون فقدت شجاعتك ولو للحظة واحسست انك بصورة او باخرى لست من هؤلاء الخبراء واسعى الاطلاع الذين يستفيدون من تلك التحليلات التى يفترض فيها انها تصف معنى الموسيقى التى تسمعها . انك تفترض انك لاتملك تلك البصيرة أو الخبرة الخاصة أمام الموسيقى والتى يملكها الآخرون الذين يعلمون ماذا تعنى تلك التحليلات ، وهو افتراض خاطىء الى حد بعيد .. فان اتيحت لك الفرصة لكى ترى ماذا بداخل عقول المستمعين الآخرين ، فانك سوف تكتشف ان بعضهم يشاركونك خيبة الأمل ، وانهم ، مثل كل مستمع له اهتمام عادى وغير متخصص بالموسيقى ، يفترضون ايضا ان هذه الكلمات ليست لهم ، وأن المقصود بها غيرهم من ذوى الخبرة والفطانة !!

وهذا للاسف هو مصدر الاحساس بالنقص الذى يسيطر على المستمع الهاوى منذ بدأت الاذاعات فى اذاعة الأعمال الموسيقية الجادة . لكن الأمر يصبح — بقليل من التفكير والتامل — أكثر وضوحا .. فان تناول التذوق الموسيقى عن طريق هذه المصطلحات والتعبيرات التكنيكية ، والمتفلسفة ، والتى يطغى عليها التعبير الادبى البلاغى ، يدفع بالكثيرين الى طريق خاطئة حين يفقدهم الثقة بالنفس بينما كان من الممكن آن يساهم فى مساعدتهم على الاستمتاع بالموسيقى ذاتها .

واسباب الدخول فى هذه الطريق الخاطئة ليست عسيرة على الفهم . فان تناولنا للفنون بشكل عام مازال يعكس نفس افكار ومثل القرن التاسع عشر . لقد خلدت افلام هوليود صورة المؤلف الموسيقى كشخص غريب الأطوار ، رومانتيكى ، منعزل عن الجماهير . ولقد اكد هذه الصورة فى اذهاننا كتاب المجلات والصحف الذين يجدون الصورة الصحفية افضل حين يصفون حياة الفنانين على انها خليط من تلك القصص الجذابة الكاذبة .

ومن سوء الحظ ان فهمنا للموسيقى قد شكلت اساسا كتابات الادباء اكثر مما شكلته كتابات النقاد الموسيقيين المؤهلين لذلك . وفى الحقيقة أن المصور ، أو النحات ، قد تكون له وجهة نظر اكثر صدقا من الاديب تجاه الموسيقى ، وذلك لأنهما — مثل المؤلف الموسيقى —

يخلقان أعمالهما عن طريق مادة لا تعتمد على الكلمات . لذلك ، فانه من النادر ان نتعامل مع النثر الادبى الذى يقصد للحديث عن الموسيقى على انه وثيق الصلة بمسالة الطموح لشرح الموسيقى .

واليك مثالا لهذه الطريقة فى تناول التذوق الموسيقى التى يمكن ان نسميها وجهة النظر « ذات الرومانتيكية المفرطة »، وكاتب هذا المثال ذو اسم له احترامه وشهرته بين اقرانه من الذين يكتبون عن الموسيقى، وليس بنا حاجة لان نذكر اسمه لان هذه الفقرة التى ننقلها عنه كان يمكن أن تكون لاى من هؤلاء الكتاب الذين « يحللون » الموسيقى .. وفى هذه السطور يفترض الكاتب أن رسالته هى ان يوقظ اهتمامك بالسيمفونية التاسعة لبيتهوفن :

« لقد نضجت فكرة عمل جديد وعظيم فى راس بيتهوفن ، كانها احياء وتمثيل للماساة واهوالها ، انها بلاغ واعلان لبعث ونشور الروح فى عالم الفرح الابدى اللانهائى .. انه ينحدر الى عالم الظلمات من أقصى اعالى النقاء فى قداسة، ليستدعى اشباح الماضى ، وقد تسامى فوق قبضة القدر ، متذكرا ذلك الصراع اليائس الذى خاضه يوما من اجل فرح أرضى قبل أن يتعلم أنه لا يساوى شيئا . ومرة أخرى يحيا تجربة التحول من عبادة الطبيعة الى التعرف على الجوهر الخالص لله سبحانه وتعالى . وعندما تكلل مساعيه بالنجاح فى تلك المعرفة ، فانه يصعد بنشيد علوى عظيم يمتدح فيه تلك القوة المقدسة والتى هى أقوى من كل المخاوف وكل حسرات الحياة الانسانية ... ويتبدى الفرح للزائر الذى يقترب من السعادة المقيمة والخلود، ويقوده الى الفردوس حيث تضيع حدود الارض ، وحيث يجد المنتصر على القدر السعادة الحقيقية بعيدا عن الرغبات الارضية الحقيرة »..

هل يمكن لهذا النوع من الكتابة عن الموسيقى أن يفيدنا ويساعدنا — ولو بالقدر اليسير — على أن نفهم أو نتذوق العمل الذى يتحدث عنه ، فى الوقت الذى لا توجد فيه كلمة واحدة يمكن أن يكون لها علاقة بالسيمفونية التاسعة .. وهذا الخيال الادبى فى وصف الموسيقى ، والذى اعتبر لسنوات طويلة هو الطريق الى التذوق الموسيقى ، قد اعمى الابصار عن الفهم الحقيقى للموسيقى بذلك التكلف والمحسنات البلاغية ..

وان اسلوبا جديدا فى التذوق لهو البديل الوحيد لفتح أبواب العالم الموسيقى أمام المستمع غير الخبير ، اسلوب لا يبدأ بتلك البداية التقليدية عن شرح الطبيعة الفيزيقية للنغمات الموسقية، أو بتاريخ الموسيقى عند الاغريق .. فليس هناك عاشق واحد للموسيقى يقوم خلال استمتاعه بعمل موسيقى بتحليل الخصائص السمعية والرياضية للنغمة الموسيقية ، فهذا مجاله « العلم » الذى قد يهتم به عالم الصوتيات أو صانع الآلات الموسيقية .. كما أن الرجل العادى قد يدفعه حبه للموسيقى لان يقرأ كتابا يستطيع من خلاله أن يتذوق ويقيم تلك الأعمال الموسيقية التى فى متناول يده، وليس عن موسيقى الاغريق التى تبدأ بها دائما صفحات كتب التذوق الموسيقى ، مع أنه لم يبق من هذه الموسيقى سوى شذرات شديدة الندرة ليس لها أهمية سوى اعتبارها التاريخى ..

فالاسلوب الأمثل اذن هو تناول تلك الاعمال التى أنجزتها قريحة الانسان خلال القرنين الماضيين ، مع قدر كبير من الشك فى وجهات النظر التقليدية للتذوق ، فالكثير منها يحتوى على مغالطات تقود فى معظم الاحيان الى الطريق الخاطىء ..

وفى البداية ، فان هناك حقيقة واحدة لابد أن نضعها نصب أعيننا .. وهى انه لكى ننمى قدرتنا على تذوق الموسيقى ، فانه يجب أن نستمع الى الموسيقى ، وليس هناك أبدا بديل للاستماع ، اذ أنه لايمكنك أن تتوقع أن تتعلم السباحة أو قيادة السيارات بمجرد قراءة كتيب صغير يتضمن قواعدهما .. وعلى الرغم من انه ليس فى تجربة الاستماع للموسيقى أى مهارة عضوية أو عضلية ، فان « الاحساس » بالموسيقى له اهمية تماثل اهمية نزولنا الى الماء لكى نتعلم السباحة، او جلوسنا وراء عجلة القيادة لكى نتعلم كيف نقود سيارة ..

ويجب ان يكون الاستماع واعيا ، فالموسيقى ليست خلفية لاحلام اليقظة التى يراها السارحون بافكارهم وهم يستمعون للموسيقى ، ومن الافضل أن تستمع الى مقطوعة صغيرة ، أو حركة واحدة من حركات عمل موسيقى طويل ، استماعا واعيا على ان تستمع ساعات دون وعى ..

وليس معنى هذا انه يجب أن نستمع للموسيقى فى تلك الحالات التى نملك القدرة على التركيز الكامل فيها ، بل يمكنك ان تستمع اليها فى كل وقت يكون فيها مزاجك مهيئا لذلك، وعلى الرغم من أن هذا لن يسمح لك بان تحصل على كل ما يمكن الحصول عليه من الموسيقى ، فانه لا ضرر من مثل هذه الممارسة ، فقد تنشأ بينك وبين الموسيقى الفة تسمح لك عند الاستماع الواعى بقدر كبير من التذوق والفهم ، فضلا عن أنك سوف تجد حتما لحظات موسيقية تشد انتباهك بفضل بعض ميزاتها الخاصة ..

جرب أن تقوم كل يوم بممارسة تلك الاستماع الواعى الى بعض الاعمال الموسيقية التى تميل اليها ، ولا يهم كم يستغرق ذلك من الوقت حتى لو كان مجرد دقائق وجرب أيضا مع تلك الاعمال التى تشعر انك لا تميل اليها .. وسوف تدهشك النتائج .

التذوق الشامل .. هل ممكن ؟

ما هو تعريف « التذوق الموسيقى » ؟

يقول قاموس « هارفارد » الموسيقى فى هذا الصدد :

« التذوق الموسيقى اصطلاح اصبح مقبولا ومعترفا بهذلك النوع من الممارسة الموسيقية الذى يتيح للهاوى الجاد تطوير قدرته على الاستماع الواعى للموسيقى التى قد يسمعها فى عروض الكونسير أو من خلال الاذاعات ، مما يزيد من استمتاعه بالاستماع للموسيقى » .

لعل مربط الفرس فى هذا التعريف هو تلك « القدرة على الاستماع الواعى » و « زيادة الاستمتاع » .. واننا اذ نناقش كيف يصبح الاستماع واعيا ، تعال نقفز الى الطرف الآخر من التجربة ، وهى أن نفترض وجود شىء اسمه « التذوق الشامل » لمقطوعة موسيقية ما .. أو بكلمات أخرى : ان نفترض أنه من الممكن لاى شخص — ايا كانت خبرته الموسيقية — أن يمر بتجربة تذوق شامل من كل الوجوه : سواء فى بعدها الانفعالى العاطفى ، أو فى بعدها الذهنى العقلى .. وأن يعيش تلك التجربة بنفس الطريقة التى قصدها المؤلف الموسيقى .. ولنذهب الى ابعد مدى فنفترض ان هذا المستمع هو استاذ له خبرة طويلة وعميقة بالموسيقى كعلم وفن .. فهل هذا التذوق الشامل ممكن فى هذه الحالة ؟

صدقنى لو قلت لك أن الاجابة البسيطة التى لا شك فيها هى : لا !!

ربما كنت تتوقع أن العازف المحترف وعضو الاوركسترا السيمفونى المحترف يتذوق الموسيقى بشكل فذ ليس له نظير ، لكن المؤكد ان المائة عازف — أو اكثر — الذين يشكلون مثل هذا الاوركسترا لا يمكن لهم — اثناء قيامهم بعزف عمل ما فى حفلات الكونسير — أن يقوموا بذلك التذوق الشامل للموسيقى، بل ان هذا فى الحقيقة مستحيل، لانهم اثناء العزف لا يهتمون الا بذلك السطر اللحنى الذى يقوم كل منهم بعزفه، ولان هناك الكثير والكثير من المسائل التكنيكية التى تستغرق اهتمامهم فى تلك اللحظات : أوضاع أصابعهم على الالة الموسيقية ، والضبط الدقيق لشدة الصوت ، ومحاولة تحقيق الاتقان الكامل للعزف .

اذن ، ليس هناك سوى قائد الاوركسترا ، والذى قد تؤمن انه يملك وعيا كاملا ومثاليا بمضمون العمل الموسيقى .. لكنه أيضا لا يستطيع أن يقوم اثناء قيادته للاوركسترا بذلك التذوق الشامل ، لانه هو الآخر يهتم باستخراج الاتقان الكامل من عازفيه بشكل يأمل فيه أن يحقق ما قصده المؤلف الموسيقى.. ر دعك من اهتمامه باشياء

اخرى من ذلك النوع الذى قد تضحك له : مثل اناقة ملابسه، أو التاثير الذى تحدثه أوضاعه وحركاته الرشيقة أو العنيفة على الجمهور) ..

ربما يكون قائد الأوركسترا قد عاش تجربة للتذوق أكثر اكتمالا تجاه هذا العملنفسه، لكن ذلك لا يحدث ابدا اثناء قيادة الاوركسترا .. انه يرجو فى هذه اللحظات ، ليس أن يعيش هو تجربة التذوق ، بل أن ينجح فى أن يجعل الجمهور يعيشها .

ان العازف أو المايسترو ، لا يستطيعان أن يعيشا تجربة التذوق التى يمكن للمستمع انيعيشها ، على الاقل لان مكانهما من الاوركسترا لا يتيح لهما ذلك، بينما يكون المستمع فى مكان افضل منهما .. وبالطبع ، فان هذا لا يعنى أن المستمع الهاوى هو بالضرورة اكثر تذوقا للموسيقى من الخبير المحترف.. لان تلك الالفة الحميمة بين المستمع والعمل الموسيقى هى احدى الوسائل الاساسية لتجربة التذوق .. وهو ما يتاح للعازف مثلا نتيجة دراسته لقطعة موسيقية ما .. لذلك يمكنك أن تتوقع ان استمتاعه وتذوقه لهذه المقطوعة سيكون عظيمابشرط أن يسمعها دون أن يشترك فى عزفها .... لكنه ، وحتى فى هذه الحالة ، ربما لايكون قادرا على التذوق الشامل ، لانه قد ينشغل بمسائل تكنيكية حول الاسلوب الذى يعزف به الاوركسترا أمامه ، ومدى نجاحه فى ذلك ..

لهذه الاسباب جميعها، أقول اننى مازلت عند رأيى بأن المستمع الهاوى — الذى يقوم بتكريس انتباهه كله لكى يصبح أكثر قربا من الموسيقى — هو أكثر الناس قدرة على أن يعيش تلك التجربة الاعمق فى الاستمتاع بالعمل الموسيقى . لكن هذا لا يعنى أن « التذوق الكامل » ممكن حتى لذلك الهاوى الذى تكاملت معرفته وكرس كل انتباهه لتجربة التذوق ، فهو بدوره قد يقابل تلك الأشياء الصغيرة التى قد تلهيه ولو للحظات عن الاستماع الواعى للموسيقى اثناء العرض .. لان حفلات الكونسير ، التى تسمع الموسيقى فيها حية — وهى فى الحقيقة ربما تكون افضل الوسائل التى يمكن للمرء فيها أن يحصل على استمتاع مباشر بالموسيقى فى كامل قوتها الصوتية — فى هذه الحفلات، يصبح من المستحيل أن يظل المستمع فيها ساعتين اواكثر بدون حراك لكى يسمحلنفسه بان يستجيب استجابة كاملة للموسيقى .. ناهيك عن القيود الاجتماعية التى قد تعوق امكانية تعبيره عن استجابة بدنية ما — مثل الاهتزازات التشوانشة — التى تبعثها الموسيقى فيه ..

هناك الان العديد من التصرفات الطبيعية لدى تجربة التذوق قد تلهى المستمع عن ذلك الاستماع الواعى : مثل الاهتمام بتفحص تعبيراتوجوه العازفين،او ملابس المتفرجين، او حتى فى تلك الثريات والمصابيح المعلقة فى سقف المسرح ... أو بأشياء أكثر جدية : مثل ملاحظة تلك الطريقة الموحدة لاقواس عازفى الوتريات ، أو تتبع الحركات الدرامية العنيفة لقائد الأوركسترا .. ربما تكون هذه الاشياء ذات علاقة ما بالموسيقى ، لكن ليس مع تلك الموسيقى التى يسمعها ..

لكنك يمكنك أن تذهب بتصورك الى اقصى درجة ، فتتصور أن ذلك المستمع المثالى ، العاشق للموسيقى والذى كرس حياته للاستماع اليها ، قد جلس مرتاحا تماما فى أفضل موقع من صالة الكونسير ، وقد اغلق عينيه، وقد استجمع كل قدرته على التركيز ليمنع عن ذهنه اى فكرة طارئة قد تشتت انتباهه،

هل يمكن ان يعيش تجربة « التذوق الشامل » فى تلك اللحظات ؟ ... قد يكون كل واحد فينا قد عاش مثل هذه الحالة ولو للحظات قصيرة لذلك يمكننى أن أوافقك على وجود هذا المستمع .. لكن من الضرورى لمستمعنا لكى يستوعب المضمون « الشامل » للعمل الموسيقى الذى يستمع اليه ، أن يكون قادرا على تمييز وتذكر كل لحن صغير يسمعه ، وأن تكون تلك القدرة دقيقة وكاملة الى الحد الذى يمكنه أن يتعرف على هذه الالحان عندما تعاود الظهور باشكال مختلفة ، وهى تعزف على الآلات المختلفة ، او تصاحبها هارمونيات متغيرة،

أو عندما تعزف بسرعات متباينة ، أو عندما تعزف مجزأة أو مصاحبة للحن آخر ، أو بشكل مقلوب أو معكوس !!.. يجب على مستمعنا أن يكون متنبهــا لكـل التعاقبـات والمصاحبات الهارمونية لانها قد تظهر مرة أخرى في لمحة خاطفة وبدون اللحن الاصلى الذى كانت تصاحبه .

تلك فقط بعض الاعمـال الخارقـة التى يتعيـن على مستمعنا الخيالى ان يقوم بها اثناء قيامه بتجربة « التذوق الشامل » ، فلو أخذت في الاعتبار عـدد الالحان التى تحتويها سيمفونية من القرن التاسـع عشر والتحـولات العديدة التى تتعرض لها هذه الالحان في عمل موسيقى قد يستغرق زمنا يتراوح بين ثلاثين دقيقة ، وساعة ونصف ، لتاكدت أن مثل هذا العمـل الخارق لـن يتحقق الا فيما ندر .. بل ان هناك مهمة أصـعب لكى يصبح التـذوق « شاملا » ، فمثل هـذا المستمع مضطر لان يكون لديه المعرفة الكافية بالموسيقى التى كتبت قبل خـلال العصر الذى كتبت قبل وخلال العصر الذى يسمعها . لكى يصبح قادرا على تقييم اصالتها ومكانها في تيار التاريخ الموسيقى . فمثل هذه القدرات : التعرف على كل الالحان وعلاقاتها ببعضها البعض ، والقدرة على تقييم قيمة ومكان العمل الموسيقى من التطـور التاريخى لهـذا الفن ، تدخل كلها تحت تعريف « هارفارد » لتلك « القدرة على الاستماع الواعى » ، وهى في الحق قدرة لا يملكها الا القليلون جدا منا ..

وفى الحقيقة ان مثل هذا المستمع الافتراضى لا يستطيع بمثل هذه القدرات أن يستكمل رحلته نحو تحقيـق المتعـة والاشـباع الناتجيـن عـن الاستماع ، فتلك ورطةكبرى ان يكون قادرا كل القدرة على أن يتجاهل بارادته كل خبراته الانفعالية والوجدانية الماضية وهو يستمع لمقطوعة موسيقية ما ، فهـو بذلك يقطع على نفسه الطريق لواحد من اهم مصـادر المتعة التى تمنحها الموسيقى .. وهى التوصل، والاحســاس ، وليس فقـط التحليل ..

لم يعد بنـا حـاجة لذلك المستمع الخرافى الذى لا وجود له ، ولتطلب منه ان يعود مرة أخرى من حيث اتى ، من خيالنا المحض ..

فليس هنا مـا يسمى في تجـربة الاستماع للموسيقى « بالتذوق الشامل » ، فالحياة ذاتها لا تسمح بذلك الوجود السحرى المنبت الصلة بالعالم والذى قـد يتيح مثل هـذا النـوع من التـذوق ولحسن الحظ ، فان مثل هذا النوع من التذوق لا ضرورة له ، فالموسيقى تمنح اشباعا ، أو قـل اشباعـات على أكثـر من مستوى .. في مستويات شديدة التباين ..

ان فهـم الموســيقى ، والاستماع بها . طريقمفتوحة أمـام أى انسان ، وكـل انســان ..

رسالة نيويورك

من المسرح إلى السينما ..

السياسة الأمريكية على الشاشة : نيكسون إخترع ووترجيت للتخلص من السلطة

أمير العمرى

من غرائب الاحوال فى بلادنا ، ذلك الحماس الشديد عند البعض تجاه كل ما يرد الينا من الولايات المتحدة .. ابتداء من أدوات الزينة والسلع الاستهلاكية التافهة ، وحتى السلاح ، ومع ذلك يقف ذلك البعض موقفا متشددا صارما فى وجه الاعمال الفنية والسينمائية التى تخرج من أمريكا بين الحين والآخر وتتعرض بالنقد والتشريح للسياسات الأمريكية . وربما كانوا يعتقدون بهذا أنهم أكثر حرصا على سمعة أمريكا من الأمريكيين أنفسهم . ولكن المؤكد أن هذا الموقف ليس سوى نوعا من الحرب الوقائية التى تستهدف حماية السينمائيين المصريين من الاصابة بعدوى الديمقراطية وحرية التعبير التى قد تدفع البعض منهم الى المجازفة بتناول القضايا السياسية الملتهبة المتوفرة لدينا أكثر من الأمريكان على أية حال !

واليوم نقدم لهؤلاء وغيرهم، نموذجا سينمائيا فريدا بدا عرضه هنا مؤخرا .. مثيرا ضجة كبرى ، دون أن يتطوع أحد من أمثال أولئك العباقرة بالمطالبة بمنعه أو ايقافه حرصا على صورة الشريك الكامل !

تجربة جديدة

والفيلم بعنوان « الشرف السرى » للمخرج الامريكى الكبير روبرت ألتمان المعروف بأفلامه الهامة مثل « لصوص مثلنا » و « ماش » و « ٣ نساء » و « ناشفيل » . وكان ألتمان (٦٠ عاما) قد اتجه فى السنوات الأخيرة الى صنع الأفلام التى تبتعد تماما عن الأفكار والأساليب التقليدية الشائعة فى السينما الأمريكية ، ضمن ما يعرف بأفلام خارج — هوليوود أو السينما المستقلة التى تبدو أفلامها أقرب الى روح الهواة فى وقت انغمس فيه مخرجوا الجيل الجديد فى أمريكا ، من سبيلبرج الى كوبولا ، فى صنع الأفلام الضخمة المبهرة . وفى فيلميه الأخيرين « أعد الى خمسة دولارات ياجيمى دين» و « الاعلام » ، خاض ألتمان تجربة البحث عن معادل بصرى جديد يجمع بين المسرح والسينما وهو يحافظ على نفس الأسلوب فى فيلمه الجديد « الشرف السرى » .

فى البداية كانت المسرحية التى كتبها « دونالد فريد » و « آرنولد ستون » ، وشاهدها ألتمان باحد المسارح الصغيرة فى لوس انجلوس وتحمس كثيرا لاخراجها ، فانتقل بها بالفعل الى مسارح نيويورك (خارج — برودواى) ثم بوسطن ، ثم استهوته فكرة تحويلها الى فيلم سينمائى انتجه بنفسه بمعاونة جامعة ميتشجان التى يعمل أستاذا زائرا بها . وقام بالتصوير وكافة العمليات الفنية خمسة عشر طالبا من الجامعة ،

وضع الموسيقى جورج بيرت وهو أحد أساتذة الجامعة وعزفتها أوركسترا الطلبة . وأصبحت عملية تصوير الفيلم جزءا من البرنامج الدراسى فى الجامعة .

التعرية السياسية

يدور الفيلم — المسرحية ، فى ديكور واحد هو ببساطة غرفة المكتب فى منزل الرئيس الامريكى السابق ريتشارد ميلهاوس نيكسون ويلعب شخصيته الممثل « فيليب بيكر هال » ، وهو الشخصية الوحيدة فى الفيلم!

الكلمات القليلة التى تظهر على الشاشة فى بداية الفيلم ، تقول أن الفيلم ليس عملا تسجيليا أو فيلما يسعى لتحليل التاريخ . ولكنه مزج بين الحقائق والرؤية التخيلية فى محاولة للفهم .

والفيلم يقتحم بجرأة مؤسسة الرئاسة الأمريكية ساعيا الى كشف ميكانيزم عملية السلطة، متناولا خلفياتها وابعادها ودورها فى الداخل وعلاقاتها الدولية ، من خلال الجوانب النفسية وابعاد التكوين الخاص لشخصية نيكسون أو«الرئيس» فى مزج رائع بين السيكودراما والمسرح السياسى وبروح من السخرية النادرة .

اننا لسنا هنا أمام عمل هزلى او نكتة طويلة مجانية ، نحن نضحك احيانا ، وتدهشنا طرافة الفكرة احيانا أخرى . ولكن جدية العمل وخطورة التصورات التى يقدمها ، تستغرقنا تماما وتدعونا للتأمل فى العلاقة بين العام والخاص وبالعكس . انه نوع من التعرية السياسية — حسب تعبير التمان نفسه !

فى البداية يصل نيكسون الى غرفة مكتبه فى وقت متأخر بعد أن تخلى عن منصب الرئاسة مع وصول فضيحة ووترجيت الى قمتها . ويخرج الرجل مسدسا يضعه أمامه فوق المكتب . ثم يتناول كاسا من الويسكى ، ويفتح جهاز التسجيل .. ويقرر الادلاء بنوع من الاعترافات الشخصية الكاملة .

ويبدأ الرجل فى سرد تفاصيل مسيرة حياته الحافلة منذ أن كان طفلا بائسا فى أسرة فقيرة اضطرت للانتقال من أريزونا الى كاليفورنيا بعد اصابة شقيقه بمرض السل الرئوى ثم وفاتها فيما بعد . ويستعرض تنقله بين عدة أعمال حقيرة ثم دراسته للحقوق وبقائه فترة عاطلا عن العمل الى أن التحق بالخدمة فى مكتب التحقيقات الفيدرالى .. ثم يحكى كيف نفذ الى عالم السياسة من خلال اعلان فى الصحف يطلب شبان للعمل فى الكونجرس .

تصفية الحسابات

ومع احساسه الشديد بالوحدة ، يوجه نيكسون الحديث تارة الى جهازالتسجيل الذى يطلق عليه « روبرتو » وتارة أخرى الى قضاة وهميين لا وجود لهم ثم يبدأ فى الحوار — من طرف واحد — مع صور الرؤساء السابقين المعلقة فوق الجدران . وهو يتهم كنيدى مثلا بسرقة منصب الرئاسة منه فى انتخابات ١٩٦٠ . ثم يتوقف طويلا أمام صورة هنرى كيسنجر الذى يكن له نيكسون حقدا عميقا واحتقارا هائلا ويطلق عليه « يهوذا » . ويقول انه نجح فى خداع العالم وحصل على جائزة نوبل للسلام وظل يمثل دور الوجه الأمريكى الطيب ، بينما اصبح نيكسون فى نظر الرأى العام مجرم حرب وسفاح !

وأمام صورة أمه ، يتوقف باكيا ، راكعا مستعطفا ، ويطلب منها ان تقدم له النصيحة . ويتساءل « كيف يمكننى أن اصبح رجلا وليس مجرد كلبك الصغير » ؟ .

وتزداد حالة الهلوسة والاحساس بالاضطهاد لديه ورغم ذلك فانه يعلن ايمانه المطلق بالحلم الأمريكى الذى رفع شخصا بائسا مثله الى منصب الرئاسة . ثم يحكى بالتفصيل كيف تسيطر لجنة المسائة على الادارة الامريكية وتتحكم فى السياسة الامريكية فى الداخل والخارج . وهى تتكون من كبار رجال الاعمال وأصحاب الاحتكارات . ويؤكد التمان المخرج أن كل ما يتعلق بلجنة المائة . ونادى البستان التوهيمى الذى يضم اكبر كبراء رجال الاعمال والمانيا ، حقيقة قائمة بالفعل ويقول أن ريجان عضو فيه منذ فترة طويلة ، وان هناك معلومات عديدة حول نشاط هذا النادى حصل عليها احد مؤلفى المسرحية وهو محامى اصلا ، ويضيف أن ما يسمى بخطة غزو الصين كانت موجودة فعلا .

لعبة المائة الكبار

ويعبر نيكسون عن احساس شخصى بالمهانة والعار والذل

من جراء خضوعه لتعليمات كبار تجار الهروين والرقيق الأبيض والمافيا الذين يشكلون لجنة المائة . « لقد بعت روحى الى لجنة المائة من اجل براز » ! .. ثم يفجر قنباته المدوية عندما يعترف أن لجنة المائة قد طلبت منه استمرار الحرب فى جنوب شرق آسيا حتى عام ١٩٧٦ حتى تتحقق السيطرة الكاملة على الأسواق فى هذه المنطقة ولترويج انتاج مصانع السلاح ، كما طالبوا بعقد اتفاقيات خاصة مع الصين تمهيدا لغزو اسواقها .. وانهم كانوا يريدون اعادة ترشيحه رئيسا للمرة الثالثة !

ثم يصل المونولوج الى ذروة أخرى عندما يعترف نيكسون أنه قد ساهم بدور اساسى فى تضخيم ما حدث فى ووترجيت والترويج له حتى يصبح مبررا أمامه للتخلى عن الرئاسة والتوقف عن اداء دور الدمية البلهاء فى أيدى حفنة من الأوغاد !

سينما الممثل

ولا يسعى الفيلم الى تبرير تصرفات نيكسون أو بترئته بالطبع كما لا يسعى الى ادانته فى نفس الوقت . ولكن الفيلم يمثل بالفعل محاولة جريئة لفهم ميكانيزم عملية الرئاسة الأمريكية من خلال خصوصية شخصية الرئيس . ان نيكسون يصف هنا سر نجاحه فى جملة واحدة « لقد كنت أعرف أننى سوف اكسب لأننى كنت دائما اخسر » .. « ان النظام يستمر لأننى انا النظام نفسه » !

ويحرص الفيلم على الاحتفاظ بالكثير من التفاصيل الخاصة فى شخصية نيكسون ويحافظ ايضا على طريقته فى الكلام ومفرداته الخاصة ويمزج الفيلم بين الحقائق والخيال.. ويوظف المخرج شاشات الفيديو داخل حجرة نيكسون توظيفا دراميا وسينمائيا جيدا ، حيث يستخدمها فى التعبير عن حالة الانفصام ، كما يجعل منها تأكيدا على الحصار الاعلامى ودوره فى تصفية نيكسون . ونشاهد من خلالها ايضا عشرات التعبيرات واللقطات المقربة لوجه الشخصية .

لقد أختار نيكسون « الشرف السرى » والفضيحة العلنية . ولكن هل هذا ممكن بالفعل ؟ هذا هو السؤال الذى يطرحه الفيلم ويجيب عليه من خلال السياق باكمله .

ويبلغ اداء الممثل العظيم « فيليب هال » مستوى فذا ، حيث يسيطر طوال ٩٠ دقيقة على العمل باكمله ، منتقلا من حالة الاضطراب والتشوش الى التوتر والانفصال والبكاء والانهيار التام الذى يتحول فى النهاية الى غضب شديد حيث تبلغ الهستيريا ذروتها عندما يتناول المسدس لكى ينتحر .. ولكنه يتراجع فجاة . ويوجه السباب الحاد لاعنا كافة خصومه فى الماضى والحاضر .

ويبدو الممثل طوال الوقت وكأنه يمضغ كلمات الحوار كله فى جملة واحدة طويلة متقطعة . وهو ما يجعل من الأداء هنا شيئا مزيدا حقا . اننا نترقب فى البداية لكى نرى مدى التشابه بين الممثل والشخصية التى نعرفها . ولكننا سرعان ما ننتمج فى اللعبة وما تكشف لنا عنه ، ثم ننسى نيكسون نفسه حيث تشغلنا الدراما العنيفة التى تدور داخل رأس ذلك النموذج !

رسالة باريس

"بارا" واتجاه الريح

د. أمينة رشيد

د. سيد البحراوى

شاهدنا « بارا » فى سياق الأفلام العالمية التى تعرض — بصفة مستمرة فى باريس ، أفلام ايطالية ، أمريكية ، مجرية ، عالم ثالث ، وفرنسية بالطبع . وقد اعطانا هذا الفيلم اعتزازا قويا بكوننا من العالم الثالث ، واشار الى اتجاه الريح .

ان المقارنة بين « بارا » وافلام أوربا الغربية — التى رأيناها — تحكم لصالح « بارا » رغم انها مقارنة ظالمة مسبقا ، بحكم الوفرة التقنية لدى الأفلام الأفلام الأوربية ، والفقر التقنى الواضح فى « بارا » .

تصل السينما الأوروبية المعاصرة الى درجة عالية جدا من اجادة استخدام ادوات السينما والوصول بها — السينما — الى فن العصر الاول . استخدام اللون والاضاءة والمساحات وتقنيات التقاطعات الزمنية واللحظية .. الخ . غير أنها تخلو — بعد ذلك — من عنصر هام من عناصر السينما — وربما يكون أهمها من وجهة نظرى — هو الرؤية .

الرؤية — ومن ثم القضية — فى الأفلام الغربية رؤية مفتتة الى أقصى درجة .. ومعها تتفتت الأشياء الموضوعية والذاتية ، بحيث ان التأثير الاساسى أو الوحيد الذى يقصد الفيلم — وينجح — أن يوصله هو الاحساس بلا جدوى الحياة .

ومن المؤكد ان الانسان الأوربى المعاصر يتملكه هذا الاحساس بقوة ، فهو مهدد طوال الوقت — رغم الأمان الظاهر — بكافة الأشياء الظاهرة (العنف باشكاله المختلفة) والمختفية فى قلب النظام المحكم بشكل قدرى لا فرار منه .

ولا شك ان بعض الافلام تجهد فى الوصول الى هذه الأزمة بعمق . ولكن اغلب الافلام — التى شاهدناها لا تستطيع تحقيق ذلك . وبالطبع . أتحدث عن الافلام الفنية ، وليس افلام الجنس والعرى والبوليسيات .. الخ وهذه كثيرة الى درجة واضحة . الافلام الفنية التى اتحدث عنها هى الأخرى لا تخلو من التوابل المثيرة — مثل السينما المصرية ولكن بنجاح تقنى أكبر بالطبع — ذلك بحكم الطابع التجارى الذى يحكم المجتمع الغربى بصفة عامة ، ولكن هذا لا يخرجها عن نطاق كونها افلاما فنية . المشكلة الأساسية فى السينما الغربية المعاصرة هى عدم قدرتها على الوصول الى علل الاشياء الأولى والاكتفاء برصد الوقائع المفتتة ، والاغتراب المطلق الذى يتبدى فى كافة المستويات . ولدى كافة البشر ، حتى فى لحظات الغرام الشديد الذى تمتلىء به كافة الافلام . وهذه المشكلة تمثل مأزقا من الواضح أن تجاوزه يلوح فى الأفق . فى مقابل هذه الافلام جاء فيلم بارا . فيلم بسيط جدا ويصل الى حد السذاجة احيانا فى حبكته ، بالاضافة الى انه لا يمتلك الأدوات التقنية الراقية التى يمتلكها المخرجون الأوربيون . ورغم كل ذلك ، فان هذا الفيلم ، الواقعى ، اكثر انسانية واهمية بكثير من تلك الافلام الأوربية ، لانه فيلم يستطيع ان يصل الى جوهر الأشياء ولا يكتفى برصد المظاهر .

الفيلم يحكى قصة مهندس شاب يبحث عن شيال يحمل له جوال الأرز الى بمنزله . فيلتقى ببارا (سميه) والذى يتضح أنه كان مبدأ لأى فترة سابقة . وتتطور العلاقة بينهما حين يذهب المهندس ليدفع غرامة لايستطيع الشيال ان يدفعها (غرامة لانه لا يحمل بطاقة شخصية) . بعد ذلك يعمل المهندس على تعيين الشيال فى المصنع الذى يعمل فيه ، والذى يمتلكه ثرى ذو علاقات مشبوهة . ويحاول المهندس أن يثبت قدرا من الوعى فى نفوس العمال المظلومين فى المصنع فيقتله أعوان المالك ، وفى نفس الوقت يكتشف المالك ان زوجته تخونه مع أحد أصدقائه (أو اعوانه) فيقتلها ، ويقبض عليه كما يحكى المخرج فى الحوار .

تبدو القصة بسيطة وساذجة فى بعض الأحيان كما قلت . ولكنه عبر هذه القصة التى هى هيكلية تقريبا ، يصور المخرج الحياة (فى حالى) : حياة العمال ، وحياة العاطلين ، وحياة المالك وزوجته ، وحياة المهندس وزوجته . وفى كل هذه الحيوات يصل المخرج الى تصدير التناقضات بما يخرج الفيلم من سطحية الحدث الى عمق الحياة فى تفصيلاتها ودقائقها ، ويخرج الشخصيات النمطية ، أو التى تبدو كذلك ، الى شخصيات بشرية حقيقية تحمل بداخلها التناقضات ، وتتابى على التصنيف الى ابيض واسود كما قد يحدث مع بعض الأفلام الأوربية المتقدمة تقنيا .

فهل يصدق ظنى فى ان اتجاه الريح ياتى من العالم الثالث حقا ؟

وكان هذا الحوار مع المخرج « سليمان سيسه » ✱

س : يشتمل « بارا » على كثير من الموضوعات المتقاطعة ..

ج : لأننى اردت هذه المرة أن أصف مجتمعا بمجمله . وأعتقد أن هذا الفيلم أكثر غنى من الأول . فيه توجد قضايا الهجرة الريفية والوضع النسائى مرة أخرى ، والعلاقات بين العمال وأصحاب العمل ،أو بين الجماهير والقادة ..

س : هذا من الأفلام الأول فى سينما افريقيا السوداء التى تكرس تماما لوصف الوضع العمالى ؟

ج : اعتقد أن المهمة الأساسية للفيلم هى محاولة تصوير قضايا طبقة عاملة سكون ومن هنا بدا لى مهما ان أضع سؤالا .. مفتاحيا لمستقبل بلادنا : كيف ستداخل قضايا هذه البروليتارية التلية ؟ يجب أن نتساءل عن الطريقة التى ستندمج بها هذه الطبقة فى مجرى النمو الخاص ببلادنا .

س : كيف تحدد دور المهندس بالنسبة للعمال ؟

ج : هو الذى يعطى الامل للعمال ، ويعدهم بأنه سيفعل الأفضل لصالحهم . هو الذى يدفعهم الى التنظيم ، فيسحقه الجهاز الادارى .

س : يبدو الفيلم وكأنه يدور أساسا حول هذه الشخصية . لماذا ، اذن ، يشير العنوان الى الشيال « بارا » . ؟

ج ــ بالنسبة لى ، الشخصية الرئيسية ليست المهندس ، رغم أنه يلعب ، كما قلت توا ، دورا كبيرا نتيجة لوعيه السياسى العالى . الشخصية المركزية هى فى الحقيقة،

✱ أجرى الحوار كاترين رديل وأندريه تورن .

الشيال الاثنان ينتميان الى نفس الجيل ، ولكن كان لأحدهما حظ تعليم جيد ولم يكن للاخر .. ولكنهما يتشابهان ، ولذلك أعطيتهما نفس الاسم .

س : هل يجب ان نفهم أنهما يرمزان الى تحالف ممكن بين الشعب والمثقفين . فى مصالى ؟

ج : فى الحقيقة ليست الهوة عميقة عندنا بين المثقفين وكتلة الشعب . أردت أن أوحى عبر شخصية المهندس أن الاتجاه هو فى « تكسير » المثقفين . وكنت قد كتبت سيناريو الفيلم فى السجن ، فى وقت مشكلة « دين موزو » .

س : لماذا جعلت صاحب العمل يقبض عليه كقاتل لزوجته ؟ هذا يجعلنا نجهل كيف كان البوليس سيتصرف فى حالة جريمته السياسية (قتل المهندس) ؟

ج : فى الواقع ان البوليس لا يأتى للقبض على صاحب العمل بسبب قتل زوجته: هذه الجريمة ارتكبها فى اللحظة ، ولم تكن قد عرفت عندئذ . انه يقبض عليه لأنه يشك أنه قد قتل المهندس ، فيكتشف فى نفس الوقت أنه قتل أيضا زوجته .

س : بعض الفقرات تقدم صورة للبرجوازية ، كما لو كانت رسما كاريكاتيريا ؟

ج : فى رايى أنه لا مبالغة فى هذا . هذا الفيلم واقعى تماما والماليون يجدون أنفسهم فيه الى درجة أن البعض حاول منعه . أظن دون جدوى .

س : توجد أنماط كثيرة للشخصيات النسائية فى « بارا » .

ج : نعم .. توجد أولا زوجة المهندس ، التى يمنعها زوجها من العمل . أردت ان أبين هنا أنه ليس ببطل ايجابى مطلقا . يبقى تقليديا على بعض المستويات . وهذا الموقف يوجد عند كثير من الكوادر المالية . توجد أيضا زوجة صاحب العمل : ليست متعلمة بل تطورت مع وسطها . فهى ذكية وتستطيع أن تسيطر على زوجها ، وأن تدير بنفسها تجارة مزدهرة . ولكنها تتخذ عشاقا ويكلفها هذا حياتها .

ج : هذا صحيح ، وهو يفرقه عن فيلم (دين موزو) . هنا لا يوجد بطل . أردت أن أخوض تجارب جديدة .

س : هل يعود الى هذا الهم أيضا الشكل المتفجر للقصة وتفتت الاهتمام حول العديد من الشخصيات غير الميكانيكية ؟

ج ـ مازلت أبحث عن أسلوب وعن شكل للتعبير . وهذا الشكل ابحث عنه انطلاقا من ثقافتى الخاصة . ولم أقترب بعد من ايجاد ما أبحث عنه . سيكون اخراجى للفيلم الثالث مختلفا عن السابقين بالتأكيد . لا يستطيع الانسان أن يقول أنه يعمل بالسينما طالما لم يصل الى سيطرة ما . لأن الشكل هو الذى يحدد كل شىء . يحدث أن أتخيل شكلا ما وأنا أكتب السيناريو ، وأضطر الى تغييره عند التحقق لأسباب فنية أو لأسباب أخرى . حاولت فى « بارا » ان أحكى قصة تفهم أننا كلنا أبطال بما فيه المرأة المسكينة التى تطرد فى أول الفيلم . هذه الفترة لا تتجاوز دقيقتين أو ثلاثة ، ولكنها مهمة . « دين موزو » بطىء

ايقاعيا عن « بارا » لأنه يستند الى شخصية أساسية مغلقة فى عزلتهـا وبالعكس ايقـاع « بارا » أسرع لأن المعنى الأساسى هو طبقة تنمو وسوف تعى يوما بقوتها .

س : فى الفيلمين ، على كل حال ، نحن أمام قصة خيالية سياسية .

جـ ـ أفضل أن اقترب من القضايا الاجتماعية السياسية عبر قصة : فالمتابعة هكذا أفضل . القصة السياسية توافقنى الى حد ما . حاليا على الاقل . أخرج ما يقلقنى ويثيرنى احاول أن أشارك فيها أشعر به ، ما أعيشه ، وما أراه .

س : فى رأيك : أيقترب شكل أفلامك من الشكل التقليدى للقصة الافريقية ؟

جـ ـ الى حد ما ، ولكن ليس تماما : توجد عندنا حقيقة طريقة ما لسرد الحكايات.. ولكن يجب أن نعمل كثيرا حتى نصل الى السيطرة على الشكل فى أفلامنا . ومع ذلك يجب أن يقال دوما عن السينما الافريقية ما يقال عن السينما الايطالية أو السينما الفرنسية . حتى الآن مازال مستحيلا أن نحدد الهوية الثقافية لأفلامنا . لم نبلغ بعد النضوج . وما هو أهم بالنسبة لنا أن ننظر الى القضايا الجمالية بدلا من النظر فى قضايا الربح التجارى .

س : كيف تستطيع أن تلخص اهتماماتك ؟

جـ ـ اعتقد انه غير طبيعى أن يتجنب المخرجون قضايا مجتمعهم . وأن علينا جميعـا مسئولية كل فى مجاله .

فى العـــدد القـادم

مـنـدور .. الفـكر عــبر الممارســة

أبو سيف يوسف

رسالة موسكو

القمر في الطاقة

مسرح كلاسيكي .. وقضية جديدة

سليمان شفيق

الطريق الى المسرح :

درجة الحرارة ٣٠ تحت الصفر ، تصطك الاسنان ويئن الجليد من وقع الاحذية الشتوية الثقيلة ، على جانبى الطريق، يصطف هنا وهناك من يعترض الذاهبين الى العرض بسؤال تقليدى يعرفه كل من يرتاد المسرح فى موسكو :

— هل معكم تذكرة زيادة ؟

المسرح هو « الالكسندرى » نسبة الى القيصرة «الكسندرة الثانية » وقد أسسته فى مطلع القرن التاسع عشر ، وبعد انتصار ثورة أكتوبر ، سمى المسرح باسم الشاعر الروسى العظيم « بوشكين » .

— القمر فى الطاقة *

اما العرض ، فهو مسرحية (القمر فى الطاقة) التى يقدمها ذلك المسرح فى موسمه الحالى ، وقد لاقت نجاحا كبيرا حيث أكد مدير المسرح أن التذاكر قد بيعت جميعها حتى نهاية الموسم . والمسرحية اعدها للمسرح « راديون فيونيوف » من مجموعة قصصية للكاتب الشهير « ميخائيل بلجاكوف » وقبل رفع الستار للعرض والمقال نود لو توقفنا قليلا مع هذا الكاتب الذائع الصيت .

العمل المعد للمسرح هو اول أعماله ، وقد اعقبها الكثير من الأعمال منها :

— « الاسطى ومرجريتا » « أيام تروبنيخ » ، « قصص عن بوشكين » . وقد تعرض للقهر ومنع من الكتابة والنشر فى عهد ستالين لرؤيته النقدية خاصة روايته « أيام تروبنيخ » تلك التى انتقد فيها بعض أعمال الجيش الأحمر أبان الحرب الأهلية ، بل وقد تطرق الى « البيض » والمح عن انسانيتهم بشكل أو بآخر، يختلف معهم ولكنهم ابناء لذلك الوطن (روسيا) وليس ادل على ذلك من انه جعل بطلة الرواية (من الحمر) تتزوج احدهم رغم قناعتها بكل أفكار الحمر، (توفى الكاتب فى الثلاثينات فى موسكو) .

— ننتقل من الكاتب الى المخرج: وهو (باريس مازروف) المخرج الأول لهذا المسرح ، صاحب فكرة تجديد المسرح وعصريته حتى يستطيع مواكبة جاره العتيد مسرح « المخاط ».

— الشقه الوطنى :

تدور احداث المسرحية فى شقة صغيرة فى موسكو اعقاب الحرب الأهلية وبداية الأزمة الاقتصادية . ولم تتسع الشقة فقط لشخوص المسرحية بل اتسعت لتستوعب كل الآم ومعاناة هذا الوطن القادم من اعماق الجرح .

— اما سكان الشقة لو أردنا أن نتعرف عليهم فهم :

— بلاموت : أبن بلد ، نهاوى ، صاحب الأمر والنهى على اهل الشقة الذين يعيشون فى حمايته .

---

* **الطاقة** : شباك صغير فى النافذة ، يستخدم للتهوية فى البلدان التى تصل فيها درجات الحرارة الى تحت الصفر ،نظرا لتعذر فتح النافذة ككل .

ــ انافرانسفنا : زوجة ، هجرها زوجها منذ أعوام ، متأنقة دوما فى انتظاره ، وكل همها البحث عنه والتقصى عن أخباره . (لعبت هذا الدور الممثلة الشهيرة لودميلا انتيكوفا) .

ــ داشا : عانس ، فقيرة طيبة ، مكتئبة ، تجاوزت عقدها الثالث .

ــ زرنوف : رجل فى عقده الخامس طيب ، كثير الحديث لا عمل له . ومن هؤلاء الاربعة ينسج المخرج مسرحيته وفعلها الدرامى ، فاهل الشقة كما فى الوطن حينذاك ، متخوفون مما سوف يحدث ، لذلك وحسب أوامر « بلاموت » ممنوع فتح الباب ليلا دون استئذانه .

وفى احدى الليالى يشتد الطرق ، يختفى « بلاموت » خزينة حديدية مغلقة لم يفتحها بعد ويامر الجميع بالتريث ، يشتد الطرق فجاة على زجاج الطاقة ! ، يدب الذعر فى الجميع ، يفتح « زرنوف » المرتعد الأوصال الطاقة بامر من « بلاموت » وتكون المفاجأة: ان ساعية البريد تريد تسليمهم برقيه بعد ان يئست من الطرق على الباب ، يدس «زرنوف» البرقية فى جيبه دون قراءتها رغم الحاح « انا فرانسفنا » خشية أن تكون من زوجها .

وهكذا يستخدم المخرج الطرق على الباب لادخال شخصياته الى الشقة،الوطن، رغم عناء وتهيب السكان،فتدخل الشخصيات التالية حسب أدوارها بالمسرحية :

١ ــ مسئول المومياء المصرية :

(الممثل الكبير الكسندر بارخفشكوف)

يدخل دافعا عربة صغيرة ترقد فيها مومياء مصرية ، يزعم أنها تجيب على كافة الأسئلة بل ولديها امكانية حلها ،وبعد ان ينقشع الذعر تبدأ الاسئلة:

ــ « انافرانسفنا » تسأل عن زوجها ، « داشا » عن سعادتها ، أما « بلاموت » فيسخر من المومياء ومسئولها فتهب المومياء مذعورة صارخة :

ــ « مستقبلك أسود وستموت قريبا » ، يصفق أهل الشقة ، يغضب « بلاموت » ويطرد المومياء ومسئولها ومن ثمه يتيقظ الاخرين على خطئهم فيشاركونه الطرد .

٢ ــ الكاتب :

فى النصف الثانى من الفصل الأول يدخل الشقة كاتب روائى يتصدى له « بلاموت » اثناء صراخ « انافرانسفنا » :

ــ « يرتدى ثياب زوجى !»

ولكن الكاتب بحذق استطاع أن يكسب ودهم ، يخبرهم انه الذى أرسل البرقية ، صديق الزوج الغائب، يتقاربون منهم، يخرج من حقيبته عشاء وقنينة شراب ، يحاول أن يجمعهم على العشاء ولكن رغم تالفهم معه لا يوافق سوى «زرنوف»، واثناء محاولة « بلاموت »فتح خزينته ، تنفجر فيه ، يسود الظلام ، يختفى « بلاموت » ، تعاد الاضواء على الكاتب الذى يحدث « داشا » عن حبه لها ورغبته فى زواجها ، وفجاة يخرج أهل الشقة الذين كانوا يتصنتون على احاديثهماساخرين منهما ومحذرين « داشا » التى تهرول الى غرفتها ، وعندما يختلى الكاتب بنفسه فى غرفته، يفتح خزانه صغيرة أسفل ساعة حائط فيخرج «بلاموت» بملابس عصرية ، وعندمايساله الكاتب ماذا يفعل يجيبه وهو ممسكا كتابا :

ــ « اقرأ روايتك » !

.. وهنا تدخل من نافذة الكاتب شخصيات روايته ، تحاصره ، تحنق عليه كونه وهو الكاتب اصبح سخرية أهل الشقة (المجتمع) . وينتهى الفصل الأول .

وفى الفصل الثانى :

يركز المخرج على لغته المسرحية وكأنه يقول لاهل الشقة :

ــ لقد اعطيتكم حق الحديث فصلا كاملا .. فاتركوا لى ما تبقى !

يبدأ الفصل بحوار بين « داشا » و « انا فرانسفنا » بعد خروج الكاتب لمدة نصف

ساعة تؤكد الاخيرة ، انه ليس هناك امان للرجال وانطن يعود، يطرق الباب ، تسرع « داشا » تفتح ، القادم ليس الكاتب بل «زرتوف» ، تقرر «اناغرانسفنا» ان تهجر الشقة ، تصطحب حقيبته ، تخرج رغم معارضة الجميع ، تصطدم بالكاتب على الدرج ، يعود بها ، تتفاعل الاحداث ، يقتحم الشقة « مسئول المومياء » ومعه « المومياء » ولكنها هذه المرة حية ، امراة قوية ، يخيفون اهل الشقة ، يحطمون الزجاج يقسمون الشقة بالحبال .

ويحتلون غرفة «بلاموت» ، يمنع اهل الشقة الكاتب عندما اراد ان يقتحم الغرفة عليهم بمسدسه ، يفتح الباب ،يدخل « بلاموت » بملابس عصرية ، يقتحم الغرفة ويطرد الدخيل ومومياه .

الباب مفتوح ، يفاجا اهل الشقة بدخول سيدة « اوكرانية » ، تقتحم بدورها غرفة « انا غرانسفنا » ،يحبط الكاتب ، يلقى بعمله المسرحى الاخير على الارض ، ينزوى وحيدا ، يلتقط اهل الشقة الاوراق المبعثرة ، يوزعونها فيما بينهم ويبداون فى التمثيل.

يسود المسرح الظلام ،يعود الكاتب الى غرفته ، يفتح النافذة ويمد يده لشخصيات روايته فيهبطون الى الارض ومن بعدهم يمد يده لشخصيات المسرحية فيختلطون بهم ، ويصطفوا صفا واحدا .

— الطريق الى القضية :

ينتهى العرض وتبدا القضية، الاجابة على التساؤلات ، لقد مزج الكاتب ما بين الدراما والكوميديا ، لقد تجسدت الدراما فى الخوف من الطرق على الباب ، حتى شارك المتفرج اهل الشقة التوتر ، كما ضحكوا من السخرية النقدية التى جاءت على السنة الشخوص من الاوضاع الاجتماعية حينذاك ، « فبلاموت » الانسان البسيط (الشعب) هو الامر الناهى والقادر على التصدى للمومياء المصرية ومسئولها تلك التى ترمز للطغيان (العصرالقيصرى) ورغبته فى تقسيم (الوطن) بالحبال او بالحروب الاهلية ، « انا غرانسفنا » المتانقة ، بقايا القديم « الارستقراطية » تنتظر الزوج الهارب منالمجتمع الجديد ، « داشا » تلك التى لم تعرف الحب سوى عندما جاء الكاتب ، ذلك الذى عاد للمجتمع الجديد بعد فراره ، بعد خوفه من الثورة ، ولم يستطع الزوج الهارب القائى عليه بل استطاع الكاتب ان ينتزع العنوان منه ، عنوان الوطن الجديد ، لقد حاول الكاتب مرارا ان يجمع اهل الشقة ونشل ، هم يحترمون اعماله لكنهم لا يثقون فيه كشخص ! ، انها ازمة الصراع ما بين القديم والجديد حينذاك، لقد ارتدى الكاتب ملابس شبيهة بملابس الزوج الهارب الا ان ذلك لم يشفع له ، تعكس هذا بشكل او باخر تخوف الشعب من الجديد كجديد حتى لو كان فى صالحهم ، ان سخريتهم من الكاتب وافتقادهم الثقة به سواء عندما عبر عن حبه « لداشا » او عندما اراد ان يخلصهم من طغيان المومياء ومسئولها لم تمنعهم من احترام اعماله ، فحينما ، القى بها على الارض جمعوها فيما بينهم وشخصوها .

لقد اعطى لكل منهم ما يريد، « لداشا » الحب، لاناغرانسفنا « مصباح » واعادها للمنزل، « لزرتوف » الطعام والشراب بل وشارك بلاموت تمزيق الحبال .

ولكن القضية (الحبكه) هى كيفية مزج الواقع (التطبيق) بالافكار دون اخطاء ؟ وذلك الذى حدث حينما دخل شخوص الرواية (الافكار) وشخوص المسرحية (الواقع) معا من نافذة واحدة هى نافذة الكاتب، واصطفافهم صفا واحدا (بما فيهم مسئول المومياء والمومياء) — تلك هى افكار « بلجاكوف » التى جسدها فى ان الوطن للجميع فى اطار الالتزام برؤية (الكاتب) ، الجديد ، بما فى ذلك السيدة الاوكرانية (الايماءات المسرحية تعرضت بذلك للمسالة القومية فى الاتحاد السوفيتى حينذاك) .

— كلمة اخيرة :

— همس لى صديقى ونحن خارجين :

— رغم الشتاء والخوف والازمة الاقتصادية استطاع اهل

الشقة أن يروا القمر من طاقتهم الصـغيرة .

ــ قلت له ولكن المسرحيـة فى حد ذاتها من حيث الشـكل كلاسيكية تماما واستطردت :

ــ وانى لاستغرب هـذا الاقبال الكبير عليها ؟

ــ أشار صديقى الى المبنى المواجه للمسرح قائلا :

ــ هذا المبنى هـو مسرح « المخاطر » وهو يقـدم ويهتم بالعصرنه والشكلانيه وابتسم وهو يقول :

ــ المسرحـان المتجـاوران متناقضان ولكنـك لن تجـد مقعدا فى احدهما سوى بصعوبة لكونهما يكملان بعضهما البعض .

.. فى « المترو » تذكـرت الديكور ، أكدت لصديقى انـه كان موفق حيث اسـتطاع أن يجسد بشكل واقعى السكن فى موسكو فى هذه الفترة حيث أن الشقة كانت لاحد الاغنياء كمـا بدت ملامحها رغم التغيير الذى أراد أن يلحقه بهـا السـكان الجدد . فاضاف صديقى ألـم تلاحظ الملابس ؟ واستطرد :

ــ استطاعت الملابس أن تجسد الفكرة أيضا حيث لم يغير أحـد ملابسه من السكان الاربعـة سوى « داشا » بعـد أن احبت فنجدها فى الفصـل الثـانى ترتدى ثـوبا عصريا ، وكذلك « بلاموت » الذى شغلنا طول الفصل الاول بالمـال وبالخزينة التى انفجرت فيه ولكنـه بعـد قراءة الرواية ارتدى ملابسـه الجديدة .

اقرأ فى العـدد القـادم

والأعـداد التـالية

* ما هو الفن بقلم : ليف تولستوى

ترجمة احمد الخميسى

* موريس ميرلوبونتى

فيلسوفا وجوديا .. ومحللا سياسيا مجدى عبد الحافظ

* فى السينما العالمية

تطور ستانكى كيوبرك الفنى عطاء النقاش

مهرجان ٨٥ لفرق الثقافة الجماهيرية المسرحية

رؤيـة .. وحـــوار

ابراهيم عبد المجيد

سمات مميزة لمهرجان هـذا العام :

الثقافة الجماهيرية أن تقيم مهرجانهـا السـنوى للفنـون المسرحية مـع مطلع كل عام بمسرح السامر بالعجوزة .

وبالثقافة الجماهيرية ثمانون فرقة يمتدنشاطها من الاسكندرية الى أسوان ومن مرسى مطروح الى سيناء . وفى مهرجان هذا العـام الذى بدأ فى السـابع عشر من يناير الماضى تشـترك خمسون فرقة لتقدم مائة ليلة عرض بواقع ليلتين لكل عرض ومن ثم فان اول ما نلاحظ على هذا المهرجان هو هذا العـدد الكبير من الفرق ، والامتداد الطويل لليالى العرض ، مما يميز مهرجان هذا العام حيث جرت العـادة فيمـا سـبق ألا تتجاوز الفـرق الخمسـة والعشرين ولا تتجـاوز ليـالى العرض شهرا ونصف الشهر، وهذا اذا كان يعنى من ناحية ضـخامة العبء الادارى والتنظيمى ، فهو من ناحيـة أخرى يعنى خبرة هائلة ، وعلى الذين يشاهدون هذه العروض وهم فى العادة ينظـرون الى العمل المقدم أمامهم فقط ، أن يلتفتوا قليـلا الى ما يعنيـه ضبط وترتيب هـذا المهـرجان الضـخم ، والى العنـاصر النشطة التى تقف وراء التنظيم الفنى لجهود مثل « الاخراج ، والديكـور ، والاضـاءة ، والموسيقى ، والملابس ،وأيضا النقل والاقامة » ، وغيرها من الأعمال . اننا نستطيع القول بارتياح أن الخـبرات الفنيـة والادارية الناجمة عن مهرجان بهذا الحجم شيء له خطـره وقيمته ورصيد ثمين لفنـانى المسرح وادارييـه بالثقـافة الجماهيرية . نضيف الى ذلك مميز مهرجان هذا العام بمـا سمى « عرض العودة » ، أى أن كل فرقة تقوم بالعـرض لليلة واحدة فى احدى المدن أو المراكز أو القرى وهى فى طريق عودتها الى مقـرها الأصـلى وهذا يعنى أن ليـالى هـذا المهرجان مائة وخمسون ، مائة منها فى القاهرة وخمسون فى اماكن متفرقة من القطر ، وهذا تقليد جديد وطيب أيضا .

والفـرق التى تشـترك فى مهرجان هذا العام تنقسم الى ثلاثة أنواع :

* الفـرق القومية : وهى عشرة .

* فرق قصور الثقـافة : ويمثلها عشرون فرقة .

* فرق بيـوت الثقـافة : ويمثلها عشرون فرقة .

ونستطيع بسرعة أن نلمس التمايز بين هذه الأنواع الثلاثة من الفرق . فهو تمايز فى الدرجة و النوع أيضا . فالفرق القومية — وهى الحلـم الـذى راود فنانى المسرح بالثقافة الجماهيرية طويلا — هى الاحدث اذ تكونت عام ١٩٨٢ ، وحددت شروط تكوينهـا وجود مسرح مجهـز بالمحافظة ، وأن تكون الفرقة قادرة على تقديم موسم مسرحى كامل ، وأن تقدم الفـرقة كل مسرحية جديدة لمدة ثلاثين يوما فى نطاق محافظتها ، وأن يكون للفـرقة تاريخ مسرحى ، وأن يكون للفرقة تاريخ مسرحى ، وأن يتوفر لها عدد من الفنانين القادرين لا يقل عن ثلاثين الخ ولعل هذا هو الذى جعل هذه الفرق من نصـيب محـافظات بورسـعيد ، المنصـورة ، القليـوبية ، أسـيوط ، الاسكندرية ، بنى سـويف ، أسوان ، الشرقية ، سوهاج، كفر الشيخ . هذا وتاتى بعدها مباشرة فرق قصور الثقافة ثم فرق البيوت ..

*

عن النصوص وقضايا أخرى . ان قراءة لعناوين العروض

تدلنا على أنها جميعا تقوم على نصوص محلية باستثناء «سقوط الاقنعة لبويرو باينو» التى قدمتها فرقة الاسكندرية القومية ، و « ١٤ يوليو لرومان رولان » التى قدمتها فرقة كفر الشيخ القومية . ونلاحظ ايضا أن العروض كلها تقوم على نصوص كتبت أصلا للمسرح باستثناء « شرخ فى جدار الخوف » المعد عن احدى قصص محمد صدقى ، وهو من العروض المتميزة فى الثقافة الجماهيرية ، والاعداد الثانى هو فى الحقيقة تمصير لعطيل شكسبير لتصبح « عطا الله » ، وهو تمصير قديم عرض لاول مرة بقنا عام ١٩٧٢ ، ويشترك به قصر ثقافة قنا هذا العام ايضا ..

الملاحظة الثالثة انه ليس من بين النصوص المقدمة الا نص عربى واحد هو « الملك هو الملك » لسعد الله ونوس، ولا اعتقد أن احدا من مخرجى الثقافة الجماهيرية يحجم عن تقديم نص عربى ، والراجح أن سعد الله ونوس هو الذى يحظى بشهرة أكبر منذ قدمه المخرج مراد منير عام ١٩٨٠ فى هذا العرض بالذات ثم « راس المملوك جابر » .

واذا عدنا الى بقية النصوص المقدمة ، وهى كلها محلية كما أوضحنا ، فيمكن تقسيمها الى ثلاثة أنواع .

* نصوص لكتاب نهضتنا المسرحية المعاصرة فى الخمسينات والستينات مثل « الاستاذ » ، « السامر » لسعد الدين وهبة ، و « سهرة مع الفريد فرج » ، و « برج المدابغ » لنعمان عاشور ، و « عملية نوح » لعلى سالم، و « منين أجيب ناس » ، و « ملك الشحاتين » لنجيب سرور .

* نصوص لكتاب من السبعينات مثل « اليهودى التائه » و « يا عنتر » ، و « جحا والولد قلة » ، و«على الزيبق» ليسرى الجندى، و «المهلوان» لرأفت الدويرى، و « كوكب الفيران » لمحفوظ عبد الرحمن ، و « زيارة عزرائيل» لابو العلا السلامونى، و « الحلم يدخل القرية »لسعد مكاوى ، و « الظاهر بيبرس» لعبد العزيز حمودة ، و « جمهورية زفتى » لمحمد الفيل ، و « الليلة فنطزية » و « سيرة شحاته سى الغزل » لسمير عبد الباقى .

* نصوص لكتاب أرتبطوا أساسا بالثقافة الجماهيرية مثل « جلاجلا » لمحمد الشناوى ، و « لا كده نافع » للسيد محمد على ، و « أرض البدرى » لدرويش الاسيوطى ، و « السامر » للخضرى عبد الحميد ، و « أدهم الشرقاوى » لنبيل فاضل .

* نصوص لكتاب تقدمهم الثقافة الجماهيرية لاول مرة مثل « الخروج من الدائرة » لمحمد الشربينى ، و « جحا وبقرة السلطان » لحمدى عيد، و « عاشق الموال » لعبد الدايم الشاذلى ..

هذا وتجدر الاشارة الى أن توفيق الحكيم يمثل فى المهرجان بعرضين لنص واحد هو « السلطان الحائر » .

والحقيقة أن هذا المهرجان بهذا الحجم ، وبنوعية الاعمال المختارة ، جدير بان يلفت النظر الى النشاط المسرحى بالثقافة الجماهيرية وأهميته ، وأن يبدد الاعتقاد الذى ساد طويلا بان مسرح الثقافة الجماهيرية مسرح « خشن » أو « محلى صرف » ، أو أنه « لا يتجاوز حدود الهواة » . وهذا لا يعنى أن نرتكب حماقة المطالبة بتسليط الاضواء على هذا المسرح — ان أى مراقب لابد أن يدهش من امتلاء صالة مسرح السامر البالغ عدد مقاعدها خمسمائة مقعد فى معظم الليالى رغم موجة البرد التى لازمت المهرجان فى شهره الاول ، وليست المسالة أن الدخول بالمجان ، بل العكس هو الصحيح اذ ما الذى يجبر متفرجا بالمجان على الاستمرار فى مشاهدة عرض لا يميل اليه؟ وسنرتكب مغبة المطالبة بأن تواصل الثقافة الجماهيرية عملها وأن نتسع الظروف أمامها باستمرار . لقد نال الثقافة الجماهيرية ما نال غيرها من القنوات الثقافية الجادة فى السبعينات من هجوم واضطهاد، وماتشهده الآن يشبه الصحوة لا شك فيها ولابد من تطويرها، على أنه تقبى بعض اسئلة حول هذا المهرجان رايت اثارتها مع المشرف العام عليه المخرج عبد الرحمن الشافعى .

سالته ...

* ما رأيك فى أن قسما كبيرا من العروض يعتمد على نصوص جاهزة لم تكتب أساسا للثقافة الجماهيرية كجهاز له تعامل مباشر مع الواقع وله دور تعليمى وتثقيفى .

قال ...

** لقد استقر الرأى ، ومعنا الدكتور سمير سرحان ، أن يمثل المهرجان ما هو كائن بالثقافة الجماهيرية بالفعل ، وأن لا تقف الثقافة الجماهيرية أمام قدرة أو رغبة أو ميل أى فنان فيها . للمخرجين حرية الاختيار والمهم كيف يأتى العرض المسرحى . على أنه من الواجب أن تخلصه الثقافة الجماهيرية كتابها . أن ذلك ليس سهلا . أنت تلاحظ انه فى الستينات مثلا لم يكن هناك كتاب فقط ، لم يكن هناك يوسف ادريس ونجيب سرور ومحمود دياب وعلى سالم فقط ولكن كان هناك مخرجون أيضا مثل سعد أردش وكرم مطاوع وأحمد عبد الحليموسمير العصفورى. كانت هناك حركة كاملة . السبعينات لم تفصل ذلك . هناك كتاب وهناك مخرجون ولكن هناك افتقار للعمل الجماعى . كما أن مسرحيات الستينات لا تزال لها معاصرتها وقوتها . ومخرجو الثقافة الجماهيرية لا يختارون الا ماله ارتباط بقضايا الشعب ونضاله فى حياته أو من أجل مستقبله. وتجد ذلك حتى فى النصوص الأجنبية أو العربية . على أن هناك دورا مفقودا فى « لجنة القراءة » بالثقافة الجماهيرية وهى المعنية باختيار المناسب مما يقدم لها من نصوص .انها تكتفى بالموافقة أو الرفض وعليها أن تخلق نوعا من الحوار مع من يتقدم لها من مؤلفين تجد فيهم بعض الامل من أجل تطوير ادواتهم وامكاناتهم .

قلت ...

* فى وقت ما شهدتالثقافة الجماهيرية تجارب تحتعناوين مسرح الفلاحين » ومسرح المناقشة » والمسرح السياسى» لماذا لم تتطور هذه التجارب وتصبح نموذجا وهى الاقرب الى طبيعة رسالة الثقافة الجماهيرية . ولماذا لا نلمس فى هذا المهرجان شيئا من ذلك ؟.

قال ...

** نعود مرة أخرى الى الستينات حيث كان النشاط المسرحى مزدهرا فى قصور الثقافة . فى ذلك الوقت ، على سبيل المثال ، كان على سالم مديرا لقصر ثقافة أسوان ، ومحمود دياب مديرا لقصر ثقافة الحرية بالاسكندرية، وكان معنا على الغندور وحسن عبدالسلام وأرسلت الثقافة الجماهيرية نجيب سرور فى بعثة ، وكذلك كرم مطاوع . كانت الظروف كلها تساعد على العملوالأفضل فى ذلك الوقت بدأت مجموعة رائعة من المخرجين فيما تحدثت عنه تقدم « أحمد عبد الهادى » « مسرح الجرن » » وجمال « هناء عبد الفتاح » الفلاحين يمثلون ملك القطن ليوسف ادريس ، وكانت لى تجاربى فى وكالة الغورى ، ثم قدم عبد العزيز مخيون فيما بعد تجربة رائعة مع الفلاحين فى البحيرة وعادل العليمىفى قرية البراجيل بالجيزة . لكن هذه التجارب كلها لم تثمر لسبب بسيط هو عدم الاستمرار . هناك مناخ عام وظروف عامة اسهمت فى ذلك بالتأكيد لكن كاتبا مثل نجيب سرور كتب أعظم أعماله فى أبشع لحظات يمكن أن يواجهها فنان . لكنا لا نستطيع ان نقول ان كل ذلك ذهب هدرا . ان ما يفعله مخرجون فى الثقافة الجماهيرية الآن مثل عباس احمد ، واحمد اسماعيل يعد بشكل مااستكمالا لهذه التجارب .

سألته ..

أليس من الافضل أن ينتقل هذا المهرجان كل عام الى الى احدى المحافظات . انذلك يتسق اكثر مع دور الثقافة الجماهيرية ويذهب الى الابد بفكرة اضواء القاهرة ..

اجاب ..

** هذا شيء لابد أن يأخذ حقه من النقاش . واعتقد انه جدير به .

*

فى النشرة الاعلامية الصادرة عن المهرجان تجد اختيار الدكتور على الراعى رئيس شرف لمهرجان الفرق القومية» والاستاذ سعد أردش رئيس شرف مهرجان فرق قصور الثقافة ، والدكتور لويس عوض رئيس شرف مهرجان فرق بيوت الثقافة . هذه الاشارة الذكية البسيطة توحى بفكرة أن الثقافة الجماهيرية تحاول أن تصل ما انقطع،وترد بعض الفضل الى بعض أهله ، ولابد ان فنانى المسرح بالثقافة الجماهيرية جادون فى ذلك بالفعل ...

درب عسكر

اسماعيل العادلى

كان من الطبيعى فى ظل مناخ فاسد مختل ، كالذى يسود حياتنا الثقافية ، ان يبدأ وينتهى العرض المسرحى « درب عسكر » دون أن ينال ما يستحقه من عناية والتفات . فعلى مدى شهر كامل هو شهر فبراير المنصرم، ظل هذا العرض المتميز حبيسا داخل جدران مسرح الغرفة ، محاصرا بالصمت والاهمال ، لأن أحدا من الفريق الذى قدمه ليس من نجوم المسرح أو الصحافة .

ومع ذلك — وبرغمه — فقد نجح هذا العرض فى تحقيق ما عجزت عن تحقيقه مسرحيات أخرى ذائعة الصيت . نجح فى اثارة اكثر من سؤال ،وفى تقديم اكثر من اجابة لعدد من مشاكل مسرحنا المعاصر . وقبل ذلك كله نجح فى ان يهبنا قدرا من الفرحة الودودة، والمتعة الصافية ، النابعة من العقل والقلب فى آن .

يحاول العرض المسرحى « درب عسكر » الذى أعده « محسن مصيلحى » ،وأخرجه باقتدار « عصام السيد » أن يتناول تاريخ مسرح الارتجال فى مصر ، وصراع هذا المسرح مع قوانين الرقابة ، التى قضت عليه تماما . ويكاد العرض أن يعتمد فى ذلك اعتمادا كاملا على كتاب الدكتور على الراعى «الكوميديا المرتجلة فى المسرح المصرى ».

وبدلا من تقديم عرض تسجيلى جاف مشحون بالمعلومات ، فان المخرج يعمد الى التنقل بين عدد من الوسائل الفنية ، بدأ من خيال الظل الى الفانوس السحرى الى التليفزيون الى تقديم اسكتشات تمثيلية من تاريخ فن الارتجال ، الى تقديم بيانات تسجيلية عن تاريخ فن الارتجال وما طرأ عليه نتيجة للتطورات التاريخية للمجتمع المصرى .

ومنذ اللحظات الاولى للعرض ينجح الممثلون فى مد جسور التواصل الحميم البسيط مع المتفرجين ، عندما يدخلون الى قاعة العرض تسبقهم زغاريدهم وطبولهم ، ثم لا يضيعون بعد ذلك أى فرصة تلوح للاشتباك مع المتفرجين ، مشاغبين ، مناوشين ، معلقين على أحداث وقعت خارج المسرح ، مستلهمين فى ذلك روح المادة التى يقدمونها .

ويبدو العرض على هذه الصورة كما لو كان عرضا مرتجلا ، ربما لتناوله تاريخ مسرح الارتجال ، وربما لمحاولة الممثلين التعليق على مايحدث داخل المسرح وخارجه . لكن النظرة الفاحصة المدققةللعرض تكشف لنا انه ليس كذلك ، فهناك نص مكتوب ، وهناك تدريبات دقيقة متقنة ، وهناك اتفاق محدد مسبق على كل شىء بما فى ذلك مشاغبة الجمهور . وهنا بالضبط يكمن سر هذا العرض ، فهو بالدرجة الاولى قائم على كسر الايهام بالحقيقة واحلال الايهام بالارتجال بدلا منه .

ويعنينا هنا أن نشير الى بعض الحقائق الفنية التىنظن ان العرض قد نجح فىتاكيدها، أو طرحها للنقاش على الاقل. أول تلك الحقائق هى فتحة لباب الارتجال ، العلمى ، المدروس ، واسعا أمامالحركة

المسرحية ، كالعهد الطول المحتملة للازمة الحادة التى تمسك بخناقها وفى نفس الوقت فتحه لباب التجريب الايجابى ، التجريب المتوجه الى مزيد من التواصل مع المتفرج ، لا الى الغموض ، التجريب المتوجه الى التاصيل لا الى التغريب .

كذلك يقدم العرض طرحا جديدا لصيغة المسرح الشعبى، تختلف عن الصيغة التى تمثلت حتى الآن فى مجرد اعادة تقديم حكاية شعبية ، فقد نجح العرض فى التوغل داخل الروح الشعبية الى مساحات أبعد ، مستخدما فى ذلك كل الفنون الشعبية التى يحتملها العرض ، من قافية الى قفشة الى غناء الى رقص الى ذكر دونما افتعال أو اقحام .

أما الحقيقة البديهية التى يعيد هذا العرض تذكيرنا بها، فهى ان المسرح الحقيقى الصادق،لا يحتاج الى امكانيات مادية كبيرة ، فهو لا يحتاج الى مكان خاص لتقديمه ، بل صالح للعرض فى كل مكان كما لا يحتاج الى ديكورات فخمة ضخمة أو ملابس واضاءة مبهرة ، ففى « درب عسكر » يكفى أن يلبس الممثل عباءة كى يتحول الى عمدة ، ويكفى أن تضع الممثلة شالا فوق رأسها كى تتحول الى امرأة ريفية . أن العرض يؤكد لنا ثانية أن المسرح الذى نحتاجه مسرح فقير فى امكانياته المادية، غنى بما يحمله من متعة وفكر.

وأخيرا فان روح اللعب التى انطلق منها وقام عليها العرض، وما حققته من فرجة ممتعة أخاذة ، لم تتعارض ، بل يسرت لنا أن نتواصل مع ما يطرحه من نقدات اجتماعية، وسياسية ، ومن دعوة حارة الى حرية التعبير .

الاخراج والتمثيل

تنتمى المجموعة الفنية التى قدمت هذا العرض الى مايمكن أن يسمى بجيل السبعينات فى المسرح ، فجميعهم فى سن الثلاثين أو حولها ، ذلك الجيل الذى تربى فى ظل مسرح مطفأ الانوار ، منكس الاعلام ، ترفرف عليه دولارات دبى وعجمان وأثينا . فكيف نشأ وأين تكون ، ومن أين جاء بهذا الاخلاص ، وكل ما حوله يدعوه الى عكس ذلك .

انك لا تتوقف عن طرح هذه الاسئلة على نفسك طوال العرض . لقد ادى « محمد دردير » دورا فى مسرحية ماخوذة عن دور تمثال فى الموسم الماضى ، فلم يكن شيئا مذكورا ، لكنه هنا بطل مغوار ، يصول ويجول . ومن أين أتى « زين نصار » و « سامى عبد الحليم » و « حسن الديب » ؟ ومن الذى علم مخلص البحيرى كل هذا الاخلاص والانضباط والتفانى ؟ وأين تعلمت عبله كامل أن تغنى فى الموالد ، وكيف تأتى لحنان يوسف أن تؤدى بهذه البراعة ، وهى المرة الثانية فقط التى تصعد فيها الى المسرح .

كان الجميع ابطالا ، نجوما حقيقية ، ساطعة ، متلألئة ، بالغ البعض احيانا ، وعجز البعض عن الخروج من قفص الاداء التقليدى السائد فى أحيان اخرى ، لكن ذلك يعود أساسا الى ما يحتاجه الممثل فى مثل هذا اللون من العروض من اعداد خاص ، ومهارة فائقة ، وحسن تعرف ، كما يعود الى ضرورة توفر معايشة تامة ، وانسجام كامل ، فى الثقافة والفكر والتفنن ، بين اعضاء الفريق الذى يؤدى مثل هذه العروض .

يبقى بعد ذلك ان نشير الى القدرات الفنية والحرفية الملحوظة التى تميز بها اخراج عصام السيد لهذا العرض ، والى السلاسة والنعومة الفائقتين اللتان ميزتا عمله ، ويسرتا له أن يتنقل كما شاء بين التسجيلى والتشخيصى ، بين خيال الظل ، والرقص والغناء والتليفزيون والمولد .

امسك المخرج جيدا بالخطوط الاساسية فى النص المجتهد الذى أعده « محسن مصيلحى » وانطلق بها ، لينجح بعد ذلك فى الامساك باعنة جمهوره فور دخولهم الى قاعة العرض ، فلا يفلتهم الا مع اضاءة الانوار .

حقا .. عمار يا مصر .





فنان الخطايا والصمود

على عبد الفتاح

اقيم فى الكويت معرض الفنان ناجى العلى لرسومات الكاريكاتير والتى داب الفنان على نشرها يوميا بجريدة القبس فاصبحت هذه الرسومات كما قال الشاعر محمود درويش هى (خبزنا اليومى) ويأتى المعرض فى الفترة الحاسمة التى يقف فيها المثقفين والجماهير الوطنية فى مصر ضد اشتراك اسرائيل فى معرض القاهرة الدولى السابع عشر للكتاب وبذلك يكون معرض ناجى جاء ليعلن عن موقفه مع القوى الوطنية فى مصر التى تقف ضد (التطبيع) وكما احتفلت هذه الجماهير الوطنية والمثقفين والفنانين الملتزمين فى نقابة الصحفيين احتفالا جماهيريا ليعلنوا الاحتجاج والرفض والغضب ضد الغزو الصهيونى الثقافى كذلك احتفلت الأوساط الثقافية برسومات ناجى وهى تحاول أن تتشبع اكثر بالموقف الدرامى للمأساة التى يصورها الفنان بالابيض والأسود ومن هنا لم يكن ناجى العلى يقدم مأساة فلسطين فقط ولكن مأساة الانسان العربى فى كل مكان فهو يدرك أبعاد القضية العربية لان العدو لم يتبدل وان كان يزيف فى أفكاره ويحاول اقتحام الذات العربية باسم (الحلم الأمريكى) وباشكال الغزو الفكرى للنفاذ الى جوهر الانسان العربى ومحو ذاته القومية واحلال ثقافته ومشروعاته التى تمتد من النيل الى الفرات ، ومن هذا المنطلق يتمزق ناجى العلى الما وتكاد جديا نرى الخنجر فى ظهره ينزف بين الضلوع فهو غسان يحمل خطايا العرب او هو مسيح العصر المصلوب على أبواب الوطن العربى ، وفى الحقيقة ليس الفلسطينى وحده المصلوب فكلنا مطاردون من قبل الأنظمة الرجعية واجهزة القمع فكيف يستطيع ناجى العلى أن يقدم المرأة الفلسطينية فى اطار من الشفافية والبراءة والحزن ولا يلمع اللصوص والخونة يتربصون بها فى عقر دارها (المسلوب) وفى المدن والضفاف والخرائب التى تخطر فوقها ؟ ان ناجى العلى يؤرخ مأساة الأمة العربية بالابيض والأسود ومن خلال قتامه المعنى وبضاد اللونين والدموع التى تنساب من عينى هذه المرأة الفلسطينية نلمح زهرة بيضاء ترنوى من الدموع وتناضل فى مواجهة الريح وتزدهى فى كبرياء لا مثيل له مما يؤكد ان القوة الكبرى للأمل هى الثورة المرتقبة ضد الرجعية والتخلف والعدو الذى يتباهى بمذابحه فى الأطفال الأبرياء ، ونلمح فى الصورة هذا الطفل الصغير (حنظلة) خلاصة الحنظل والمرارة والوجع والألم يقف هذا (الفرفور) فى أسفل الصورة موليا ظهره لكل الخيانات والمجزرة العمياء ومعارك دون كيشوت الوهمية يقف شاهدا على عصره مراقبا الحدث فى صمت بلاغى فصيح عاقدا يديه وراء ظهره شاخصا ببصره الى الحقيقة المفجعة التى امامه .. فمن هو هذا الفرفور (حنظلة) ؟ هل هو ضمير الأمة العربية الذى أصبح يخجل من نسبه ؟ هل هو ناجى حين يعلن عن موقفه كفنان ؟ هل هو اللحظة التى تجلى فيها الابداع مع اغتصاب الواقع وجلاء حقيقته ؟؟ هل هو خلاصة هؤلاء المناضلين الشرفاء فى كل مكان حين يعلنون عن صمتهم احتجاجا ويعبرون

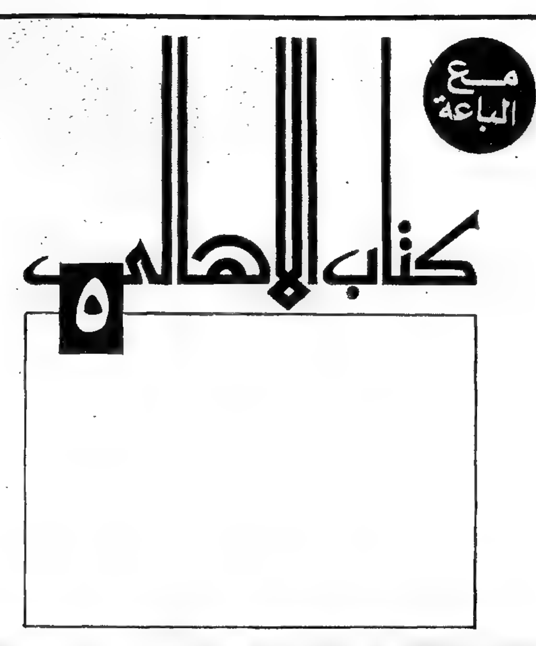
عن رفضهم غضبا ؟؟ انه كل هؤلاء بلا شك .. انه الطفل الفلسطيني .. والطفل العربي والطفل الذي يعيش في ارض ينتشر على ترابهـــا الوباء الاستعماري والزحف المغولي.. انه الناطق باسمنا جميعا ... انه ضميرنا الذي لم يمت بعد.. انه الفعل الثوري الذي يتحرك من منتصف المسافة الى لحظة التفجر والانشطار .. فقـــد تراه في موقع مظلم من الصوره وهو يحنو ويربت باحدى يديه على طفله من صبرا وشـــاتيلا وقد تراه وهو يضع اكليلا من الزهور فوق قبر (السادات) وعلى شفتيه بسمة ســـاخرة وقد تراه في موقع آخر يرقب أهرام مصر وعظمتها والوحش الهمجي ذو العلم الأمريكي يلتهم الكوفية الفلسطينية من حول عنق الانسان المصري وهكــذا تجد (حنظلة) في كل موقع من مواقع النضال والمجـــابهة في مصر وفي افريقيا يرقب المجاعة والموتى يتدثرون بالكفن الأمريكي وقد تراه في السودان يشارك القوى الوطنية نضالها ضـــد التخلف والفقر والجوع والامية فهل استيقظنا قليلا أم مازلنا نؤمن بان النار لم تمسنا بعد؟؟

ان ناجي لا يتوقف عند حدود المدن الكبرى ولكنه يتجاوزنفسه كفنان ويقدم المأساة تعبر عن نفسها دون تعليق فهو يؤمن اننا جميعا وطن واحد وانسان واحد وقضيتنا واحدة وأن الفن وحده يمكنه انيحقق التضامن الانساني ويحرك الثورة نحـــو غدا افضل وعالم اكثر اشراقا وتحررا » وبذلك استطاع ناجي أن يجلي نفوسنا ويزيل عنهـــا صدأ اليأس وبلاده الاحساس ويزرع في اعماقنا زهرة آمل في غد « نصنعه بايدينا .. وقد يخطيء من يظـــن أن ناجي يطالبنا ان نقاتل معه من أجل فلسطين فقط ولكنه يريدنا ان نقاتل من أجل قضايانا نحن .. قضية الانســـان في الحـــرية والحياة الكريمة .. يريدنا أن نكون دائما في صدر المواجهـــة وان نقتحم ذاتنا ونحاول ان نحيـــا بوعي ثوري جـــديد وان ننتصر على قـــدرنا الذي يجعـــل منـــا قطيعـــا لاحـــدى الانظمـــة واذ ينتصر الانســـان من أجـــل قضـــاياه تتـــلاقى الشعوب العربية عنـــد بداية الانطلاق والتوحد لتحقيق مصير مشترك وهدف سامي عظيم وكان ناجي يخلق منا ابطالا من ابطال (اندريه مالرو) وهو ان نموت ونضحي من اجـــل القضـــايا الانسانية الوطنية وان يقترن الفعل بالثورة ضد كل ما يقف ضد انسانية الانسان في ان يعيش انسانا فهل نجح هـــذا الفنان ؟

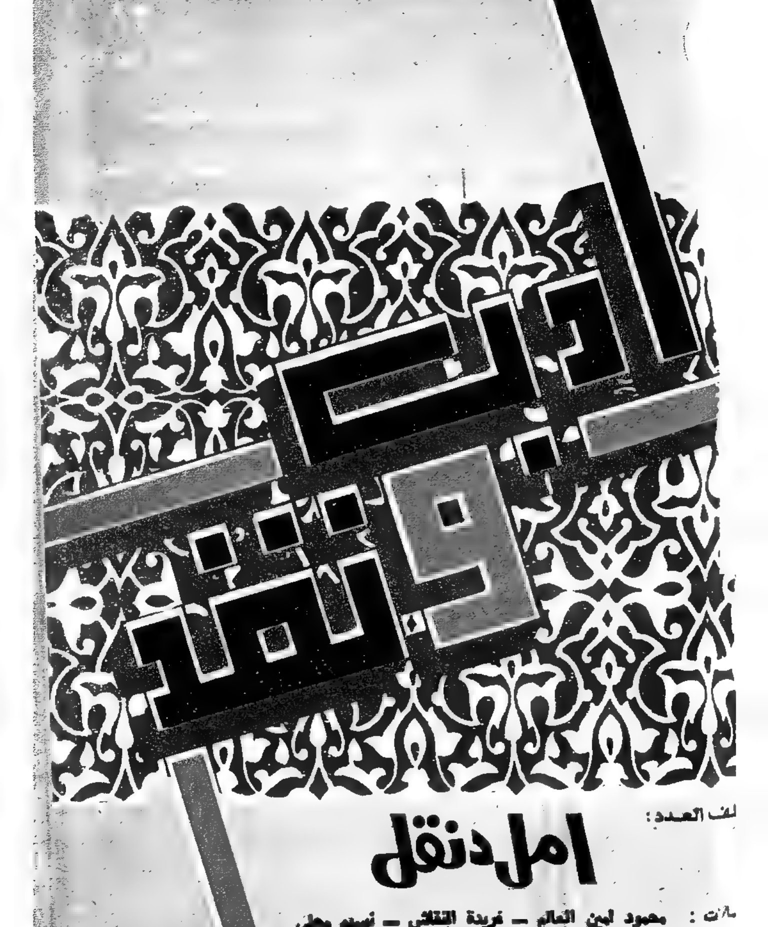
ان افتراض الفعل الثوري في رسوماته وارد دون تدليل على ذلك ولكن الى أي مدى كان تأثير هذا الفعل الثـــوري على الانسان ذاته ؟ تلك هي القضية فهـــل اغرورقت عيناك بالدموع ونحن نشـــاهد لوحـــات بيروت والقنابل تقذفها حتى الطيـــور البريئـــة لم تســـلم من هـــذه القنابل .. هل بكينا امانتصبنا غضبا ورفضا وثورة ؟ ان ناجي العلي يقول لنا في كل بساطة ان بيروت قـــد احتلـــت ونحن لازلنا نمارس حياتنا كان هذا الخطر لا يعنينا ... انه يصرخ في وجوهنا ويقول ان مجاعات افريقيا تمتد والطوفان قادمونحن مازلنـــا نرقب الحـــدث على شاشات التليفـــزيون في بلاهة كاننا نحيا في عالم آخر انه يقول في بساطة ان الخطر الصهيوني الذي استولى على فلســـطين يمتد لمحـــو ثقافة مصر وضرب اقتصادها وسلب خيرها .

فهل انشطرنا نصفين أم اننا ابتسمنا كعادتنا وعدنا لرتابة ايقاع حيـــاتنا الاجـــوف الذي لا يحتوي على قضايا حقيقية.؟؟

ان رســـومات ناجي العلي لا تخلو من مواقف تتهكم فيهـــا علينا وتسخر من موقفنا وأفعالنا نحن الغارقون في سبات عميق وكلمـــا استيقظنا على حـــدث مريع تساءلنا: هل هجم المغول؟ هل جاء التتار ؟ وعندما ندرك انهم لازالوا في لبنان وفلسطين نعود مرة اخرى لخواء حياتنا فمتى تستيقظ الثورة في اعماقنا لنشكل شعار الا (نحن) وليس شعار (انا) ان حنظلة مازال موليا ظهره لنا فهل ياتي اليوم ونرى وجهـــه المشرق بفـــرحة الانتصار ونتقاسم معه ويشاركنا عشـــقنا للوطن والانســـان والحيـــاة ؟ .. وهـــل كانت مصادفة حقا ان يتدفق النـــاس على معـــرض ناجي العـــلي ويسقطوا في بحـــر الفجيعـــة والالم في الوقت الذي كانت الجماهير في مصر تتـــدفق على نقـــابة الصـــحفيين لتعبر عن فجيعتها والمها وموقفها الوطني ضد اشتراك العدو الصهيوني في معرض الكتاب .. ؟ هـــل حقا كانت مصـــادفة ؟ أم ان حنظلة المصري استطاع انيقف بين الجماهير التي تسلقتنوافذ النقابة ويرقب المهرجان الثوري الذي ضم المناضـــلين الشرفاء كما ضم معرض ناجي كل من شعر ان قضية فلســـطين هي قضيته الخـــاصة فهـــل حقـــا مصادفة ام ان الفعل الثوري يتلاقى مع الثوار كالنهر حـــين يحتضن الحقل بلا ميعاد ...



د. إبراهيم سعد الدين - د. إبراهيم العيسوى - د. إسماعيل صبري عبدالله
د. جوده عبدالخالق - د. فؤاد مرسى - د. محمود عبد الفضيل

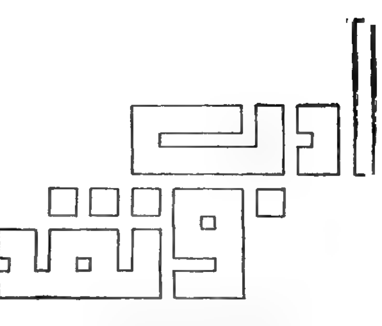


لف العدد:

امل دنقل

مالات : محمود امين العالم – فريدة النقاش – نسيم مجلي

د. رضوى عاشور – عبلة الرويني



مجلة كل المثقفين العرب
يصدرها حزب التجمع الوطني التقدمي الوحدوي

العدد الثالث عشر
السنة الثانية
يونية - يولية ١٩٨٥
مجلة شهرية
تصدر منتصف
كل شهر

□ مستشارو التحرير

جمال الغيطاني
د. عبد العظيم أنيس
د. لطيفة الزيات
ملك عبد العزيز

□ رئيس التحرير
دكتور: الطاهر أحمد مكي

□ مدير التحرير
فريدة النقاش

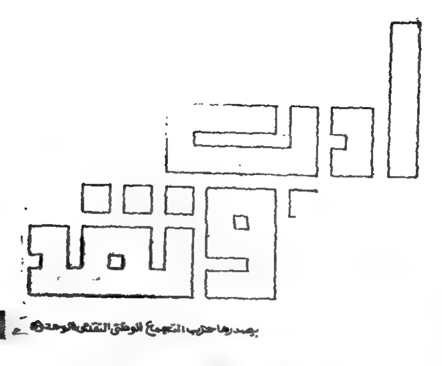
□ الإشراف الفني
أحمد عز العرب

□ سكرتير التحرير
ناصر عبد المنعم

□ المراسلات □ حزب التجمع الوطني التقدمي الوحدوي - ١ شارع كريم الدولة - القاهرة

أسعار الاشتراكات لمدة سنة واحدة "١٢ عدد"

الاشتراكات داخل جمهورية مصر العربية ستة جنيهات
الاشتراكات للبلدان العربية خمسة وأربعين دولارا أو ما يعادلها
الاشتراكات في البلدان الأوربية والأمريكية تسعين دولاراً أو ما يعادلها



يصدرها حزب التجمع الوطني التقدمي الوحدوي

في هذا العدد :

فتحية

مطاردة الأوهام

فريدة النقاش

بتقصد بالغ ومهارة ينبغى أن نشهد لها ، وحنق اكتسبته فى الخفاء عبر سنوات هزيمتها وحصارهانجحت قوى الثورة المضادة من كبار الملاك والراسماليين فى أن تقيم لنفسها بناء ايدلوجيا قويا راسخا خلال عقد واحد من الزمان ، وتوجت هذا البناء بادراج النـــاس كأفراد فى مشروعها للاندماج فى الراســمالية العــالمية كتــابع ، ووضعتهم فى ذلك القــالب المــزاجى والنفسى والثقــافى اللاهث الذى يقتضيه هذا الادماج ، فاستخدمت الدين على نطاق واسع وببراعة فائقة وبفلوس النفط ، كما روجت للخصوصية القومية حين جعلت منهــا والدين شــيئا واحد ، بل وضيقت من حدود هذه الخصوصية حين التحقت باسرائيــل فاصبحت الخصــوصية مصرية فقط فى مواجهــة العرب ، وسخرت وسائل الاعلام والاتصال الجماهيرى لأهدافها هذه دون لبس وهى تســتحوذ على الوجدان العــام للمقهورين وتتسلل الى صفوف مثقفيهم حتى من ابناء الشعب الفقير بهدف تحييدهم تمهيدا لالحاقهم بمراكز الثورة المضادة بعد نزع فتيل القلق والتساؤل من قلوبهم وممارساتهم .

تقف فكرة حياد المثقفين التى تروج الآن فى مركز الصراع العنيف الدائر فى حياتنا وعلى امتداد العالم الثالث بعد ان استوعبت الرجعية العالمية والمحلية جيدا درس انتقال المثقفين الى مواقع النضال التقدمى لا فى هذه البلدان وحدها وانما فى البلدان الراسمالية ذاتها ... وبعد ان اسفرت عمليات القمع المــادى

المباشر لهم عن بروز أجيال جديدة أكثر جذرية فى عدائها للامبريالية والرجعية بصفة خاصة فى أمريكا اللاتينية ·

ويؤدى الالحاح على فكرة الحياد وتزويقها بمثقفين مصريين لا يستهان بهم لا الى التشبث بها فحسب وانما لتنظيرها ، والبحث عن الأدلة والبراهين من التاريخ والواقع التى تساند هذا الحياد كموقف أمثل يلائم ما يسمى بتكوين المثقفين ويساعدهم على ممارسة تأثير أكبر فى حيـاة بلادهم ، رغم ان تفاقم الأوضـاع فى بلادنا وفى الوطن العربى سواء فى مواجهـة الغزو الصهيونى الامريكى ، أو التخلف الشامل يؤدى الى فرز ادق للصفوف مما يجعل من الحياد وهما يطارده البعض ويطاردهم ·

فمن هذا الحياد الذى تتداعى نتائجه تنفصل المهام والواجبات العمليـة للمثقف عن الفكرة المجردة ، تماما كما تنفصـل الحياة عن الرموز عند الأديب فتنشأ النزعة الشكلية التى تحول ابداعه الى معادلة رياضية باردة تتعـالى على الصراعات اليومية باعتبارها شيئـا تافها غير جـدير بالانغماس فيـه او تامله ·· وفى الختام يولد الموقف العدمى من الحياة الذى تتساوى وتتشابه عنده الأشيـاء والقوى ··· الشعب واعداؤه الاشـتراكية والرأسمـالية الخير والشر ·· الخ ·

يتضمن هذا الموقف ايضا فكرة عدم جدوى الصراع باعتبار أن نتـائجه مقررة سـلفا بسبب الهيمنة الكاسحة لقوى الثورة المضـادة على مصـائر النـاس ··· على عيشهم وروحهم ، ومن ثم فان أى تغيير يحـدث هو نتـــاج عشوائى لفوضى العلاقات التى تتفاعل دونما قانون ، وهى فكرة شائعة تردنا الى نزعة غيبيـة مقيمة فى الخلفية الفكرية والثقـافية لهؤلاء المثقفين يتراجع أمامها الاختيـار والفعل الايجابى كشىء بلا جـدوى · ويشحب حس التراكم أمام ما يبـدو من رسـوخ التدهور والهوان ليفضى أخيرا للعزوف عن العمـل المشترك أو الانخراط فى صفوف العمل الجماعى من الأحزاب أو المنظمـات التى تضم المثقفين أو الاعداد لانشاء منظمات جديدة لهم ، ويخلط المبدعون هنا بشكل خاص بين عملية الابداع فى لحظاتها الأخيرة كنشاط فردى وبين الموقف الفردى فى الحياة الذى يستظل بالحياد ، ويقول بالانفصـال الكامل بين الثقـافة والسياسة ، ويغالى فى تصوير متطلبات الانتماء السياسى والحزبى بحيث يبدو الأمر وكأنه دعوة للاحتراف النضالى ·

يسعى مثقفون كثيرون من ذوى الضمائر الحية ـ وقد انشأوا لأنفسهم كيانا اجتماعيا مسـتقرا يعجز الشبـان الآن عن بلوغه ـ الى بنـاء جزيرتهم الأخلاقية وعالمهم باسم هذا الحياد ، اذ يعملون فى الادارات الحكومية ومواقع

الانتاج وحتى فى مؤسسات الانفتاح فيكرسون جهودهم للخير ، ولرفع كفاءة الادارة فى ميدان عملهم أو زيادة الانتاج ، ويقدمون فى هذه الجزيرة ــ التى غالبا ما تخصهم وحدهم كاشخاص بسبب الفساد الضارب فى كل شىء ــ نموذجا حسنا وقدوة طيبة لا غنى عنها ، لكن هذا الاجتهاد الأخلاقى الجميل لا يحمى الجزيرة من عواصف العالم المحيط بها وتقلباته ٠٠٠ اذ يعتدل الموج بحسن الخلق الذاتى والاستقامة الفردية وحدها ٠ أو حتى بأعمال كفاءة كل شخص على أفضل نحو ٠٠ وهو بالمناسبة ما تدعو له الثورة المضادة وايديولوجيا الادماج لكبار الملاك والرأسماليين ٠ قائلة فليحسن العمل كل فى موقعه من أجل انتماء أفضل للوطن ٠٠ ولكنهم لا يسمحون ابدا بطرح هذا السؤال : أى وطن ؟ أو وطن من ؟ فاذا ما جرى طرحه طمسته نحو غائية الحملات الدعائية المبتذلة عن مثيرى الفتن وناشرى الحقد ودعاة الصراع الطبقى الذى تجاوزه الزمن اذ أن الوطن فى نظرهم يتكون من افراد يتجانسون فيما بينهم بصرف النظر عن الانقسام المتزايد فى المجتمع ٠

كما ان بعض المثقفين الشرفاء يتبنون موقف الحياد هذا كرد فعل للعنف العلنى والمستتر الذى تمارسه السلطة البوليسية ضد الانتماء السياسى التقدمى لطلائع المثقفين والعمال اذ تلاحقهم فى أرزاقهم ، وتزيد الحصار من حولهم وتجتهد بكل قوة لعزلهم ، ولكن أحيانا ما لا يلتفت الدعاة الطيبون للحياد الذين يتحصنون فى مواقع نفوذ قوية سواء اجتماعيا او ثقافيا الى أنه ــ اى الحياد ــ هو ذراع جديدة لسلطة القمع يمينها على الاستشراء والتوسع دون مقاومة منظمة فعالة ويجعل منهم صفوة أخلاقية معلقة فى الفراغ مكتفية باضعف الايمان رغم أن أقواه لن يضيرهم ، فتسقط فى لحظات التواجه المنيف هيبتهم كقدوة بعد أن أصبحت هذه القدوة فى ساعة الجد كان لم تكن ٠

ونظرا للهيمنة القوية لأفكار الثورة المضادة وارتباطها الوثيق بمؤسسات الدعاية الرجعية فى العالم الاستعمارى لا يمكننا تقييم هذا الحياد باعتباره اختيارا ذاتيا من قبل المثقفين ، بل ربما كان الذاتى فيه هو اضعف سماته وانما هو ينبثق كما لو أنه ضرورى وتلقائى من مفهوم أشاعته البراجماتية الأمريكية والفلسفة الوضعية وصدرته مع البضائع الى البلدان التابعة ، فاقترن بعصر التكنولوجيا المتقدمة التى تغزو العالم كبديل عملى ملموس للايديولوجيا ٠٠ وتصبح هى الخالية من الروح المتشابهة هى ايديولوجيا العصر كما يقول روجيه جارودى ، ويتواصل الاستبدال الى هذا ٠٠ اذ ليس من الحكمة فى هذا العصر الذى يتقدم العلم فيه كل يوم أن يتشبث المثقف كالطفل «الحرون» بلعبته «البحثية» اى بمواقفه ونضاله من أجلها والتى تشكل

تميزه بالذات عن التكنوقراطي الخالص المخلص لمعرفته وخبرته فحسب والجاهز أبدا لبيعها لمن يشترى بثمن أفضل ·

ان المثقف طبقا للبراجماتيه مهدد بالانقراض ـ اذا لم يكن قد انقرض فعلا في أكثر البلاد تقدما من الناحية التكنولوجية ·· ففي أمريكا ·· حيث جرى استيعاب أعداد هائلة من المثقفين في الجهاز المعقد الضخم للاحتكارات فكفوا عن طرح اسئلتهم القلقة والحرجة بل وعن أن يكونوا أصحاب موقف ايضا ·· بعد أن طاردوا وهم الحياد طويلا ·· وطاردهم ·

يقول سارتر في دفاعه عن المثقفين بعد أن نزل الى شوارع باريس ليساند كل حركات الاحتجاج ·

« ان التبشير قائم على قدم وساق بموتهم تحت تأثير أفكار أمريكية نطلق التكهنات بزوال هؤلاء الناس الذين يدعون معرفة كل شيء (المثقفين) وتتنبأ باضمحلالهم ، لأن تقدم العلم سيفضي لا محالة الى الاستغناء عن هؤلاء الموسوعيين المزعومين بفرق من الباحثين المتخصصين صارمى التخصص » ·

وبسبب التباين الشاسع بين الأوضاع العامة ومستوى التقدم في البلدان الراسمالية الكبيرة وفي بلادنا ·· يصبح اكتشاف المثقف هناك لوهم الحياد مسألة معقدة اما في بلادنا فيجد المثقف المحايد نفسه ذات يوم وقد ساءت الأمور التي لكتفى بالفرجة عليها وتدهورت ، بل وقد صبت معرفته ومهاراته في خدمة أصحاب الامتيازات ·· أي في خدمة الحاكمين ، دون أن يكون ضميره المحايد قد تقبل سابقا هذا الدور أو اختاره ويكتشف متأخرا أن المعرفة التي يحملها ليست محايدة سواء وهي مخزونة في عقله وقلبه أو حين توضع في الممارسة ··· وتتوالى حالات العزلة والاحباط والاكتئاب والتصوف والانغماس في الذات وصولا الى الادمان والانتحار العقلي أو الفعلي ·

وكيما يهتز عرش الظلم الذي يقوم ، لا على دعائمه المادية فقط من ملكية وفلوس ، وانما يقوم بصورة أصعب على أوهام كثيرة منها وفي قلبها وهم الحياد هذا الذي يطارده مثقفون شرفاء ويطاردهم ·· لابد من الكشف عن جذوره ونسفه لتزايد أعداد المثقفين ـ الطلائع وليمزجوا من التناقض والتعاسة ليصبح كل منهم نقطة متميزة في بحر الحياة الشعبية المصطخب ينشغل البحر كله بها ممتنا ، وينشدها كما تنشده سعيا الى عالم جديد من التكامل والفرح ·

فريدة النقاش

شعراء السبعينيات في مصر ..
ما لهم .. وما عليهم ..

د. حامد يوسف ابو احمد

كثر الحديث ، في الفترة الأخيرة ، عن ازمة الشعر الحديث ، وانعزاليته ، وانفصاله عن نبض الجماهير ونبض الشارع والواقع المعاش في مصر والعالم العربي ، وسقوطه في هوة النثرية والسطحية والتهافت والتكرار . ولا شك ان هذه التهم تحمل كثيرا من الصدق ، بدليل ان الغالبية العظمى من القراء والنقاد ـ وهم الجانب المتلقي ـ يحسون بهذه الأزمة ، لكنها في الوقت نفسه تنطوى على كثير من التجنى . وسوف نحاول في السطور التالية ان نناقش هذا الموضوع مناقشة موضوعية لا اثر فيها لأى شائبة من ميل او هوى او انطواء تحت لواء هذه « الشلة » او تلك . ومن حسن الحظ ان من سوف ترد اسماؤهم في هذا المقال لا اعرفهم ، وقد قرأت لهم فيما يصدر من جرائد ومجلات في مصر والبلاد العربية او في دواوينهم المنشورة .

ومن متابعتى لشعراء الموجة الاخيرة او ما يطلق عليهم عادة « شعراء السبعينيات » استطيع ان اقول : ان الشعر الحديث مازال بخير يواصل مسيرته التى بدأت في اواخر الاربعينيات من هذا القرن ، او ان شئنا الدقة التى بدأت منذ ان قام شعراء الاحياء في اواخر القرن الماضى واوائل الحالى بايقاظ الشعر من نومه العميق . ولعل سائلا يسأل : كيف يكون الشعر بخير ونحن نقرأ في عدد واحد من مجلة اكثر من ثلاثين قصيدة فلا نخرج منها جميعا الا بقصيدتين او ثلاث يحق لها ان تدخل ضمن ديوان الشعر الصحيح ؟ واجابتى على هذا السؤال هى اول ما اريد ان اسجله هنا لشعراء السبعينيات ، وهو اننا لا يجب ان نحكم عليهم بتسليط الأضواء على كل ما ينشر ، لاننا في هذه الحالة نعمم الحكم على شىء يتعارض تماما مع منطق التعميم .

اننا ، فى غمرة الحماس والعجلة ، ننسى أن الشعر موهبة لا تتاح الا لعدد محدود جدا من البشر ، والشعراء الأفذاذ فى كل زمان ومكان ، قليلون • واذا نظرنا فى تاريخنا سوف نجد أن عدد الشعراء الأفذاذ فى كل عصر ذهبى لا يكاد يبلغ عدد أصابع اليد الواحدة • ويحدث نفس الشىء فى آداب الأمم الأخرى • لقد عاش المتنبى مثلا فى عصر من عصور الازدهار فى الثقافة العربية، وبالطبع كان معه عدد كبير من الشعراء ، لكن لم يبق منهم الا المتنبى وعدد قليل جـدا ، وفى العصر الحديث كان هناك شعراء كثيرون فى عصر شـوقى وحافظ ولكن لم يبق منهم الا هذان وعدد قليل آخر • وفى الخمسينيـات من هذا القرن كتب شعراء كثيرون أيضا شعر التفعيلة الجديد ولكن لم يظهر من بينهـم الا السياب ونازك الملائكة والبياتى وخليـل حـاوى وصـلاح عبد الصبور وأحمد عبد المعطى حجازى وعدد قليل آخر . فالشعر — كما ذكر أسلافنا — صعب وطويل سلمه . وليس الشـعر العـربى فقط هو الصعب الطويل السلم ، وانما شعر الأمم كلها كذلك . فالأمة الفرنسـية لم يتميز منها فى كل عصر الا عدد محدود جدا من الشعراء ، وعندما بلـغ عدد الشعراء المبرزين درجة كبيرة من الكثرة فى نهايات القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين قال النقاد أن الشعر فى فرنسا أصـبح كونيـا COSMOPOLITA • كان ذلك عصر شارل بودلير وآرثر رامبو وبول فرلين واستيفان مالارميه والشعراء الذين قدموا من كل مكان فى أوربا وأقاموا بباريس وحولوا الحركة الرمزية الى حركة عالمية . وفى اسبانيا أطلقوا على القرنين السادس عشر والسـابع عشر الميـلاديين اسـم « العصر الذهبى » لأن هـذا العصر شـهد نهضـة حقيقيـة فى الآداب ، اذ كثـر عـدد الكتاب والشـعراء البارزين بشكل ملفت للنظـر : انـه عصر ميجيـل دى سرفانتيس و لـوبى دى فيجـا وترسـو دى موليـنـا وخـوان بوسـكان وجارثيلاسـو دى لافيجا وجونجورا وكيفيدو وسان خوان دى لا كروث • وقد مر القرن الثامن عشر فى اسبانيا دون أن تظهر فيه شخصية واحدة مبرزة ، أى تستحق الخلود وعلو الذكر فى كل مكان ، ثم كان القرن التاسع عشر الذى شهد ظهور عدد محدود جدا من المبرزين على رأسهم الشاعر الاشـبيلى جوستافو ادولفو بيكر والشاعرة الحقيقية روساليا دى كاسترو ، والقصـاص الواقعى بينيتو بيريث جالدوس •• أما القـرن العشرون فقـد استحق أن يطلق عليه اسم « العصر الذهبى الثانى فى الآداب الاسبانية » لأن هـذا القرن ظهر فيه عدد كبير من المبدعين المبرزين فى جميع مجالات الثقافة : ففى الشعر برز من جيل ١٨٩٨ ميجيـل دى اونامونـو وانطـونيو ماتشـادو ، وبرز من جيل ١٩١٤ الشاعر الأندلسى العالمى خوان رامون خمينيث ، أما جيل ١٩٢٧ فقد برز فيه أكبر عدد من الشعراء (حوالى ثمانية) ولذلك يعد أهم أجيال الشعر فى اسبانيا على الاطلاق ، ومن أهم أعلامه فيدريكو جارثيا لوركا ، وخورخى غين ورفائيل البرتى وبيثينتى الكساندر •

فالشعر اذن ليس — كما يظن الكثيرون — بالأمر الهين ، وليس بالمركب السهل الذى يسلم عنانه لكل من هب ودب ، وكل من أوتى القدرة على رص بعض الكلمات الى جوار بعض ، خاصة وان شكل الشعر الحديث أصبح يغرى الكثيرين من عديمى الموهبة بذلك . والشعر قبل كل شىء موهبة تصقلها الدربة والمران الطويل والغوص فى بحور الابداع ، والتفاعل مع الناس والكائنات والأحداث والواقع الزمانى والمكانى ، والتحليق فى سماء الخيال وأجواء الذاكرة ، واستنطاق الوجدان .

واذا كنا نشكو من ازمة الابداع الشعرى لجيل السبعينيات فانى ارى ان النقد يتحمل الجزء الاكبر من تبعات هذه الأزمة : ذلك ان النقد خلال الفترة السابقة قد تخلى عن دوره فى تقييم الأعمال الجديدة ، بعد ان فقد النظرة الشمولية ، واصبح يركز على بعض الجوانب الشكلية التى لا يعول عليها كثيرا فى تمييز الجيد من الردىء كما سنوضح فى موضع آخر من هذا المقال . وكان من نتيجة ذلك ان اصبحت الساحة ((سداح مداح)) كما يقال ، وفقد الناس القدرة على التمييز ، واختلفت المعايير اختلافا كبيرا حتى انك تجد ناقدا يهوى بديوان شعرى الى الحضيض بينما يرفعه ناقد آخر الى عنان السماء ، ويضعه فى مصاف اخلد الشعر الانسانى حتى ليقارن صاحبه بشكسبير او بودلير او ريلكه او غيرهم من عباقرة الابداع الانسانى على مر العصور .

فليس شعراء السبعينيات جميعهم مجيدين ، وليسوا جميعا يستحقون صفة الشاعر المبدع الممثل لعصره خير تمثيل ، المدرك لدوره الريادى ، وموقعه التاريخى وموقفه من قضايا العصر وانفعاله بها ، واجادة التعبير عنها بحيث يحس كل قارىء بأن هناك من يعبر عما فى نفسه خير تعبير . كما أن شعراء السبعينيات ليسوا جميعا مغرقين فى الضحالة والسطحية والثورة الفارغة العارية عن المضمون ، بل ان منهم شعراء نستطيع أن نقول عنهم انهم يمثلون عصرهم خير تمثيل . ومن سوء الحظ انى وقعت لبعضهم على قصيدة واحدة . ولعل هذه القصيدة الواحدة لا تصلح للحكم عليهم ، ولكنى سأتمثل هنا قول المستعرب الفرنسى الشهير ليفى بروفنسال فى التعليق على أبيات للخليفة عبد الرحمن المستظهر الأموى من خلفاء الأندلس . يقول : « ان المستظهر كان يستحق أن يكون شاعرا خالدا حتى ولو لم يكتب الا هذه الأبيات »(١)

وهذه الأبيات تقول :

طال عمر الليل عندى مذ تولعت بصدى
يا غزالا نقض العهد ولم يوف بعهدى
أنسيت العهد اذ بتنا على فرش ورد
واجتمعنا فى وشاح وانتظمنا نظم عقد
وتعانقنا كغصنين وقدانا كقد
ونجوم الليل حكى ذهبا فى لازورد

ومن هذا المنطلق نقول ان احد الشعراء — ولا نظنه الا شابا ومن شعراء الموجة الأخيرة — نشر قصيدة فى جريدة « **الأهالى** » فى ٢٥ يناير عام ١٩٨٤ تحت عنوان « **زمن البيع** » تمثل الفترة خير تمثيل ، وتعبر بطريقة ايحائية بارعة عما يعتمل فى ذهن كل مصرى بل وكل عربى تجاه ما جرى ويجرى فى بلادنا فى زمن السقوط والهوان . يقول المقطع الاول من هذه القصيدة (وهى اربعة مقاطع الأخير منها اطول نسبيا)

هى الآن تمسح وجه المدينة بالحزن
قالت لها ساعة البيت
صومى اذا اتسخ الخبز ، ولا تأكلى من طعام اللئام
وان دق عبد على الدف لا ترقصى واجذبى حول وجهك
طرف اللثام
انى زمن البيع
والمشترون انتهوا من حساباتهم منذ تسعين عام
اضاعوك من قبل ان تولدى
ثم جاءوا اليك بطفل حرام
وابكوك من قبل ان تضحكى
ثم قصوا لسانك عند الكلام
وحين ارتميت على مسند العمر منهكة ، جاء ذئب البرارى
بزى الطبيب ، وفاز الحقول برأى اللبيب ، واضحوكة القوم
والبهلوان

وغنوك لحنا رخيص المعانى

وقالوا كـلاما

بغير معـان

ولا نعتقد ان هذه الأبيات الجميلة فى حاجة الى ناقد متحذلق يشحذ أدواته وافكاره المعدة سلفا فيسقطها عليها اسقاطا ليستخرج منها « انتاج الدلالة » وما الى ذلك من مصطلحات لا تؤدى الا الى اسدال ستار من الغموض عليها .

وفى المقطع الثانى من هذه القصيدة (ونكتفى منه بعدة ابيات فقط) يقول الشاعر (واسمه **صلاح اللقانى**) :

فى زمـان التخـلى

تصير حدود البكاء حدود الضحك وتصبح اوقية من رياء

تعادل اوقية من شرف

ولن تعرف ابنا مات جوعا ولا ابنا رافل فى الترف

وتلخذ قنينة السم موضعها فوق رف الدواء

ويختلط الماء بالماء

يختلط الناس بالناس

ينبت فوق الشفاه القرف

فلا تخطىء مظهرى

حين يكثر حولك جمع الرجال .

فهل هنـاك اروع من هذه الأبيات فى التعبير عن التزييف ، وانهيار الحدود ، وضياع القيم . انه زمن الكذابين والمنافقين وتجار الشرف ، والثعالب التى لبست ثياب الواعظين ، والأفاقين الذين اعتلوا قمة السلم الاجتماعى ، وهو زمن المتاجرين بالأعراض والمبادىء ، الآكلين على كل الموائد ، المغترفين من بحور الزور والبهتان . ان ما احسه هذا الشاعر هو ما احس به أنا ، وبالتأكيد انت ايضا ايها القارىء ، ولكن الشاعر يفضلنا فى أنه عرف كيف يعبر عنه خير تعبير ، ويضعه فى شكل يعادله فى دفقته الشعورية ومضمونه الثائر الناضج . وميزة الشعر الجيد هو انك حين تعثر عليه تبدو وكأنك عثرت على كنز ، فتمضى تردده بدون ملل

وتنفعل معه وكأنه شيء صادر من أعماقك انت لا من أعماق صاحبه . أما الشعر الرديء فانه لا يكاد يبلغ سمعك حتى وان اجهدت نفسك كل الاجهاد وقسوت عليها كل القسوة جريا وراء سراب يظنه الظمآن ماء حتى اذا جاءه لم يجده شيئا .

ومن الشعراء المجيدين ايضا شاعر من نجع حمادى اسمه « عزت الطيرى » قرأت له بعض قصائده المنشورة فى مجلتى «ابداع» و «الهلال» وهى قصائد تنم عن شاعر واعد ، ذى صوت متميز بين كل شعراء هذا الجيل . انه مالك تماما لناصية اللغة ، عارف بما يقول ، لديه وعى فريد باصول التجربة الشعرية المرتبطة بعصرها ، المتصلة بتراثها وبالتراث الانسانى فى اجمل ابداعاته . يقول هذا الشاعر فى قصيدة « الوقوف فى انتظار الحلم » المنشورة بمجلة « ابداع » عدد مارس ١٩٨٥ :

واقف فى الطريق

كصبى شريد ...

واقف ...

ليس لى صاحب او حبيب

وبعينى حزن السماء التى حجبت بدرها

غيمة من صديد

- انت عانقت شمسا فرت

وراحت تعانق كونا جديد

وانظر فى بنية هذه الكلمات واتساقها وتعبيرها خير تعبير عما يضطرم فى باطن الشاعر من انفعالات ، وتأمل هذا الواقف وحده كصبى شريد وحزن السماء باد فى عينيه ، والسماء نفسها غاب عنها بدرها ، لكن هذا البدر محجوب بشيء تافه حقير : انه غيمة من صديد . انها ليست تلك الغيمة العادية التى اعرفها انا وانت ، وانما هى شيء فريد لا يدركه الا شاعر بما يملك من حس مرهف ووجدان مضطرم . ويجيد الشاعر التعبير بالصورة . يقول فى هذه القصيدة نفسها :

انت ادمنت هذا الطريق

انت ادمنت هذا الشجن

من تكون ؟

الربيــع ... الخـــريف

الرحيــل ... الوصـــول

المطـــار ... الـــوطن

ابن من ؟

ابن هـــذا الزمن !!

وتأمل معى هذه الصورة الجميلة « ادمان الطريق ، وادمان الشجن » وتلك الهوية المفقودة التى لا يذكرها صراحة فيفقد الشعر جماله وطرافته وانما يوحى بها بكلمات الربيع والخريف والرحيل والوصول والمطار والوطن وهى دلالات كامنة فى ذهن انسان السبعينيات المصرى الذى اضـــطر أن يغادر أهله ووطنه بحثا عن لقمة العيش فى كل مكان .

وفى مجلة « الهلال » عدد يناير ١٩٨٥ نشرت للشاعر عزت الطيرى قصيدة تحت عنوان « تشكيل » مكونة من مقطعين : المقطع الأول عرض لقضية والمقطع الثانى تفصيل لهـا . يقول فى المقطع الأول

حطـــب .. حطب

زغب .. زغب

غضـــب .. غضـــب

ذهب .. ذهب

ثم يبدأ المقطع الثانى فى تفصيل كل مسألة من هـذه المســائل الأربع على النحـــو التـــالى :

حـــطب .. حـــطب

الشمس احرقت الوريقات الجميلة

فى تكاعيب العـــنب

زغـــب .. زغـــب

الريح تنتزع الجناح

فما تبقى فى الجناح سوى الزغب

غضـــب .. غضـــب

تبت يداه ابو لهب
قد اقفل الابواب والشباك
ارخى كل استار الغضب
من اين يأتى الشعر ان لم تخرجى
وتعترجى
للشارع المزدان بالالوان
والضوء النيونى الجميل
امام تجار الذهب
ذهب .. ذهب
من اين آتى بالذهب
والنار تلتهم الحطب
والريح تنتزع الزغب
وابوك يا ويلى
ابوك ابو لهب

الم اقل لك ان هذا الشاعر لديه وعى كامل بما يقول . وتأمل معى هذه الأبيات الجميلة ، هل تجد فيها كلمة زائدة ؟ او كلمة فى غير موضعها ؟ وهل تستطيع ان تنتزع منها بيتا او تضعه فى غير مكانه ؟ وهل تجد فيها ثرثرة أو طرطشة عاطفية فارغة او نمطا مكررا ؟ ان هذا الشاعر نسيج وحده بحق • لقد استطاع ان يستوعب كل التجارب الشعرية السابقة عليه ويخرج منها بنتاج جديد لا ينسب الا اليه . وهذا ما يميزه عن كثيرين ممن يكتبون الشعر حاليا ولا تجد عندهم الا كلاما مكررا او انك لم تقرأه له لقرائته لغيره . واذا قرأت قصيدة « تشكيل » فانك لن تجد فيها تشكيلا لغويا وانما تجد فيها تشكيلا شعريا بكل معنى الكلمة • انها قصيدة توضع فى افضل موضع من مكانها وزمانها وتمثل تطورنا الشعرى خير تمثيل •

ومن هؤلاء الشعراء المجيدين ايضا شاعر يقال انه يعمل فى جدة بالملكة العربية السعودية منذ عام ١٩٧٨ حتى الان ، هو الشاعر « محمد صالح » الذى ولد فى قرية منية شنتنا عياش بمحافظة الغربية عام ١٩٤٢ ، وتخرج فى كلية الآداب ـ جامعة عين شمس ، قسم الفلسفة ، ثم عمل فى

قطـاع المضـارب والمطاحن والمخابز بعـد خرجه •
وقـد صدر له ديوان تحت عنوان « **الوطن(٢) الجمر** » نقرأ فيه من قصيدة « الجسر يعرف » قوله :

افتتاحية هذا اللحن مرة

مرة كالحـب ،

كالريح الذى اجتـاح يقينى

وشمتنى فى ذراع النيل ـ يوما ـ شجرة

واصطفت من رملة الشاطىء طينى

ثم زفتنى عصا ••

منتصرة

زمن السحر ،

وردت (حاسدينى)

كمـا نقرأ قوله :

« انت رغم الكـد ،

والصـــد ،

واوجـــاع البـدن

رغبت نفسى قضـاك المر ،

والثـوب الخشن

وارتضاك العين ،

والقلب ••

وما ترضى •• وطن !!

ورغم ما بهذه الأبيات من خطأ لغوى فى قوله « رغبت نفسى قضـاك المر » (حيث أن رغب لا تتعدى الا بحرف جر فيقال رغبت فى كذا ، ورغبت عن كذا) الا انها رائعة ومدهشة ، وتنطوى على شعور متدفق وروح ثائرة مضطربة . يقول عنها الاستاذ عبد الحكيم قاسم : « انها جمـل اخبارية مباشرة شديدة البساطة ، لكنها مع ذلك قادرة على تحريك الخيال سعيا وراء مراميها . وهى قادرة على انعلم الروح بدفء حياة نابضة وخلق الرؤية

التى ينعم العقل(٢) بتأملها » . ويقول هذا الشاعر فى أبيات أخرى من الديوان :

يا وطن

يا حقولا ن مواجيد

وجبلا من وهن

وهى أبيات تجمع كل ما عرف عن الشعر الجيد من رقة وانسجام وشحنة عاطفية دفاقة ، وقدرة على تخطى حدود الزمان والمكان . انها أبيات ينفعل بها قارىء هذا العصر والعصر الذى يليه ، كما ينفعل بها قارىء هذا الوطن وقراء الأوطان الاخرى . انها صورة جميلة تجمع كل العناصر الرائعة للشكل وللمضمون . ولذلك تتغلغل فى وجدان المرء بدون استئذان .

هذه بعض نماذج الشعر الجيد لشعراء السبعينيات ، وبالطبع فاننا لم نقم بعملية استقصاء كاملة لكل ما هو موجود فى الساحة من شعر جيد ، ولكن هدفنا هو ان ننبه فقط الى ان الشعر الجيد موجود لكنه مطمور تحت اكوام من التراب صنعتها كثرة ما يقدم للناس من شعر ردىء ، مما يعطى انطباعا عاما بأن الشعر الحالى كله ردىء . ومما زاد من احساسنا بالرداءة هو ان بعض صحفنا ومجلاتنا تنشر جيد الشعر ورديئه دون تمييز . وعادة ما يكون الردىء عالى الصراخ ، ويغطى المساحة الكبرى من المنشور ، ومن ثم يؤدى الى حدوث صدمة عند القارىء ويؤثر فى اصدار احكام سريعة ومتعجلة .

سلبيات هذا الجيل

هناك . اذن . سلبيات . وهى كثيرة جدا . وتفرض نفسها على الساحة الادبية تحت ستار « الحداثة » ، و « الحداثة » منها براء . وأولى هذه السلبيات هى كثرة ما ينشر على الناس من شعر ردىء . **وسوف نبرهن على ذلك بتصفح آخر عددين من مجلة « ابداع » هما عدد** مارس ١٩٨٥ وعدد أبريل ١٩٨٥ . ففى عدد ابريل نجد اثنين وثلاثين قصيدة لشعراء الغالبية العظمى منهم من الأسماء الجديدة . ابناء هذا الجيل ؛ ولا نقول ان هذه القصائد شر كلها . ففيها بالفعل بعض القصائد الجيدة مثل قصيدة « أمينة .. تفتش فى أمومتها » لاحمد الحوتى . وقصيدة « كونشرتو الحزن » لآسر ابراهيم وهدان . وقصيدة « هكذا

تكلم المتنبى » لأحمد عنتر مصطفى . ولكن هذه القصائد الجيدة لا يتعدى عددها أصابع اليد الواحدة ، أما باقى القصائد فتحمل أمراض الشعر الحديث كلها ، وكل قصيدة منها تمثل « عينة » أو أكثر من هذه الأمراض مثل الغموض الكاذب ، والثورية الفارغة المضمون ، والسطحية ، والعجز عن فهم روح التراث وخلو القصيدة من الروح الانسانية ، والنمطية المتكررة ، والانعزالية وغير ذلك من عيوب كثيرة .

ولن نستطيع فى هذا المقال أن نلم بكل هذه القصائد ، ومن ثم فاننا سوف نكتفى ببعض منها يمثلها خير تمثيل ويدل عليها أبلغ دلالة .

من هذه القصائد الرديئة قصيدة لعبد المنعم رمضان عنوانها « قصائد » والجزء الأول منها تحت عنوان « خصلم » يقول :

آخيت نجمة

ووردة

وشارعا

وبعض حاجيات

آخيت ريحا تكنس البيت

وريحا تدهس الأعضاء

آخيت قبضتى

وعنقى

وبهجة تذوى على الجدران

بهجة تعف عن جسمى

وورقا يكاد

ورقا تنام عند طرفه السماء

لكننى اكتشفت

حينما آخيت داخلى

ورغم ما بهذا الشعر من مظهر براق ، قد يخدع ناقدا من أولئك الذين يحملون أفكارا جاهزة يبيعونها فى سوق النخاسة ، الا أنه ينحل عن لا شىء أمام القارىء العادى . فماذا يريد الشاعر أن يقول لنا فيما

سبق ن أبياته ؟ انه يريد ان يقول « انه آخى كل شيء فلم ينكشف ، ولكنه انكشف حينما آخى داخله » .. يا سلام !! ومن علامات الشعر الرديء أنك يمكن أن تضع كلمة مكان أخرى ، وأن تغير ترتيب الكلام ولا تحس ان القصيدة . أصابها شيء . كما يستطيع أي انسان أن يقول مثل هذا الكلام دون تعب أو بذل أي قدر من الجهد . وأنا مثلا لست بشاعر ولكنى استطيع أن أقول لكم : « آخيت بطة ، وزهرة ، وحارة ، وبعض مشتريات ، آخيت نارا تكنس البيت ، ونارا تدهس الانسان ، آخيت ركبتى وشمرى ، وعفة تمضى على الحيطان ، عفة تعف عن بطنى ، وقلما يكاد ، قلما تنوء عند طرفه النجوم ، لكننى انكشفت . حينما آخيت معدتى » .

وانظر معى أيها القارىء الى التفجير الجديد فى اللغة الذى أحدثه شاعرنا الجديد ، واقرأ هذا البيت : « وورقنا يكاد » وكيف اصبحت «كاد» تأخذ وضعا جديدا فى اللغة على يد هذا العبقرى الجديد الذى سوف يحطم كل ما بقى من ذكرى لكسائى وسيبويه وابن جنى والزمخشرى . انها اذن تلك الثورة العملاقة التى يلوح لنا بها هؤلاء العمالقة الجدد !! .

وأمثال هذا الشويعر الجديد ينزلقون مزالق شديدة . وتهوى بهم « عنجهيتهم » الكاذبة فى مهاو سحيقة . واقرأ معى هذه الأبيات من مقطع « فرح » ..

سمعت صرخة

عرفت أن الله كان ها هنا

وانني باذنه

انحل كالغمام

انني باذنه أسرق بعض الريش

ألقف الحب الذى ينـدس

والحب الذى ينـام

انني باذنه

اداول الكلام

وفى مقطع آخر يقول :

ادركت ان الله

ومن العجيب أن مجلة « ابداع » تقول ، فى تقديم عدد ابريل ١٩٨٥، عن هذا الشويعر وأمثاله : « أن شعراء من آخر الموجات مثل **عبد المنعم رمضان ومحمد آدم وعبير عبد العزيز** ، وغيرهم ، يبدو من قصائدهم ــ هنا ومن قبل أيضا ــ أنهم يحصلون على استقلال تعبيرى وبنائى متميز ، **يشير بوضوح الى أن ما اصطلح على تسميته بـ « الحساسية الجديدة »** توشك ان تستقر وأن تتبلور ملامحها ، مستقلة عن روادها ، ومستقلة أيضا عما يليها ، ومنجهة الى ــ ونابعة من ــ جانب حقيقى من البنية الشعورية للواقع الجماعى القائم ، خارج الشعر ، والذى يتحول معه الشعر بهذا الاستقلال ذاته الى جزء حى من تلك البنية الشعورية الواقعية ومتفاعل معها » .

وهذا الكلام الذى تبتدعه « ابداع » يذكرنى بصكوك الغفران فى العصر الوسيط . وبالطبع عندما تمنح هذه الصكوك لهذا الشويعر وامثاله ونقول لهم انهم اصبحوا رواد « الحساسية الجديدة » ، فلا شك أن أول ما يتجهون اليه هو أن يرفعوا سيف دون كيخوته ورمحه الصدىء، ويمتطون حصانه الهزيل وينقضون على أول « طاحونة هواء » يقابلونها فى الطريق . ولن تسلم من ترهاتهم أى قيمة شامخة فى تاريخنا وحضارتنا وثقافتنا . ان هذا الرائد الجديد قد نزل عليه وحى جديد يقول له « ان **الله ليس واقفا بقربه أحد » ، و « ان الله كان ها هنا ولنه باذنه يسرق بعض الريش »** . **وسوف يدعى هؤلاء العباقرة الجدد أننا لم نفهم هذه الاستعارات** أو الكنايات او الصور الجديدة ، وأننا لا نفهم أيضا هذه الحساسية الجديدة . ومشكلة هؤلاء أن الأمور اختلطت فى أذهانهم حتى أصبحوا لا يفرقون بين جيد وردىء ، أو بين معنى سام ومعنى متهافت ، أو بين صورة جيدة وصورة ملفقة . لقد سبق للراحل العظيم **امل دنقل** (وهو ابرز شعراء الموجة التالية لجيل الرواد) أن تناول موضوعا تراثيا يتصل بالشيطان . وكلنا نعلم أن الشيطان يمثل فى وعى كل منا رمز الشر والخطيئة الكبرى . ولكن الشاعر امل دنقل بحسه المرهف وتمرده على الأوضاع المعاصرة له التى حولت الناس جميعهم الى « امعات » ، وجد فى الشيطان جانبا ايجابيا هو انه استطاع ان يقول « لا » فى وجه كل من قالوا نعم . واقرءوا معى هذه الأبيات التى جاءت فى قمة الروعة شكلا ومضمونا ، ولم تكن تعبيرا فجا عن شعور سطحى تافه كما يفعل روادنا الجدد . يقول **امل دنقل** :

المجد للشيطان معبود الرياح

قال « لا » فى وجه من قالوا « نعم »

من علم الانسان تمزيق العدم

من قال « لا » فلم يمت

وظل روحا ابدية النغم ..

انها روح التمرد ، وروح الثورة على الأوضاع البالية وامتهان كرامة الانسان . وهى ليست ثورة ضد « الله » ، وانما ضد هؤلاء الذين انتهكوا حرمة الانسان فى مصر ، واوقعوا به الهزائم ، واسقطوه فى هوة الضياع . انها ثورة ضد انصاف الآلهة ، وما الشيطان الا معادل موضوعى للتعبير عن هذا التمرد المشتعل فى اعماق الشاعر .

ومن سلبيات هذا الجيل ايضا انتشار السطحية والضحالة والاسفاف فى قصائد الكثيرين منهم ، ولعل شكل الشعر الحديث هو الذى أغرى الكثيرين من أدعياء الشعر بولوج ساحته متخفين تحت ستار من الغموض الكاذب وقصيدة عبد المنعم رمضان التى اشرنا اليها تمثل هذه السطحية والضحالة خير تمثيل . ولكننا نضيف اليها امثلة اخرى من مجلة « ابداع » عدد مارس ١٩٨٥ . يبدأ الشاعر **فوزى خضر** قصيدته « **قدماى .. جوادان يموتان** » بقوله :

مشلول .. تركض عيناى بلا جدوى

ارسم فى قدمى خرائط مجهولة

انزف أحلامى حلما حلما

السيارة ما كانت تجرى ،

لكن كانت تجرى ـ من حولى ـ ابنية الشارع

ومحلات .. اضواء .. ناس

وتأمل معى هذه الحساسية الجديدة « السيارة ما كانت تجرى » . وتأمل الغموض الذى يلف هذه الأبيات ، هل يسفر عن شىء ذى قيمة ؟ وأترك هذا الغثاء جانبا واقرأ معى قول شاعرنا القديم :

ولما قضينا من منى كل حاجة

ومسح بالأركان من هو ماسح

وشددت على حدب المطايا رحالنــا

ولم يعرف الغــادى الذى هو رائح

أخــذنا بأطراف الأحاديث بيننــا

وســالت باعنــاق المطى الاباطح

ولا اظن انى فى حاجة لأن أعلق على هذا الشعر الخالد . ولكنى أدست على مناط الاستشهاد وهو قوله « وسالت بأعناق المطى الأباطح » فقارنه ان شئت بقول صاحبنا ذى الحساسية الجــديدة « الســيارة ما كانت تجرى » ولعلها كانت تطير او تنط او تقفز . اما الذى كان يجرى فهــو ابنية الشارع . ولعل السيارة تحولت بقدرة قادر الى قطار ، لان ماحدث لسيارة شاعرنا الجديد هو ما يحدث أحيانا عندما نركب القطــار ، أرأيــم ابلغ من هذه الضحالة والاسفاف ان صح هذا التعبير ؟ . واذا مضــينا مع قصيدة فوزى خضر وهذا الشعر الغامض غموضا كاذبا او واهما — كما اراه — سنجده يقول :

« من اى طريق آتيك ؟ وهذى الطرقات جميعا لا تمنح انفســها الا للاقدام المشدودة .. وانا قدماى جوادان يموتان .. يظلان يموتان .. افوت الى حلقى اتكوم فى ركن ضلوعى ، ارشف ماء الليــل الاسود ، اخفى عينى عن النجمات المبتسمات ، اشد ثيابى حولى ، جسدى يعرفنى ، اعرفه ، يرجمنى بالبلدان المبتورة ، ارجمه بحجارة صمتى حتى ينــزفه — عضو عضوا — كتبا : تشهد انى مازلت » .

ولعلك . ايها القارىء . قد وقفت معى عند هذه الصور الملفقــة التى لا تصدر عن وجدان شاعر او ذهن شاعر ، وانما تأخذ طريقها للنشر فى زمن انعدمت فيه الحدود والفواصل ، ولعلك ايضا توقفت كثيرا عند قوله: « افوت الى حلقى » . ولا ندرى كيف يفوت الى حلقه ؟ اللهم الا ان كان هذا من باب هذا التفجير الجديد للغة ، وقوله « يرجمنى بالبلدان المبتورة » وقوله « كتبا : تشهد انى مازلت » . والذى نعرفه من أساسيات النمــو العربى هو أن « مازال » من أخوات « كان » وانها تحتاج الى اسم وخبر حتى تتم الجملة ؛ ولكن الشاعر الجديد جاء باسمها فقط وهو « تاءالفاعل» وترك الخبر يتنزه فى فناء التفجير الجديد للغة . ثم اقرأ معى ايضا هذه الصورة الجديدة : « تجــرى أثداء نساء ، تجرى أقدام » وقوله :

اسمع اصدائى ..

وجرائد تدعونى .. وجرائد تنهرنى

ورغيف أقطعه نصفين : فيقطعنى نصفين

نصفا فى النيل يروينى

والنصف الآخر يدهس فى حافلة

تنقلنى من صمت لسانى ..

حتى صمت القلب

ويبدو أن كلمة « يدهس » أصبحت تدخل فى قاموس معظم أفراد هذا الجيل الجديد من الشعراء ، فقد وجدناها من قبل عند عبد المنعم رمضان ، ونجدها الآن عند فوزى خضر ، كما نجدها عند غيرهما ، وغدا، ان شاء الله ، سوف تقابلنا كلمات من نوع « يغرم » و « يكسر » بتشديد السين ، ثم انظر الى هذا الرغيف السكين الذى يقطعه الشاعر نصفين فيقطعه الرغيف نصفين . ولا ندرى من منهما أصبح « حاويا » : الشاعر أم الرغيف ؟

ومن العجب العجاب ان هذا الشاعر وامثاله يتهمون الشعراء الرواد الكبار من امثال البياتى والسياب وحجازى بالنجومية والتشبث بمقاعدهم، وكانهم أصبحوا من حكام العالم الثالث . يقول فوزى خضر فى مناقشته لكتاب جهاد فاضل « قضايا الشعر الحديث » : « ان ردنا على اتهامات الجميع هو ابداعنا الشعرى . ولا اعتقد ان كلمات الدفاع هى السلاح . ولكن السلاح الحقيقى هو شعرنا الذى نثبت به أن الابداع لم يزل يتدفق فيض عطائه ليكون هو ما نضيفه لحركة الشعر العربى . بالرغم من افتراءات المتعلقين بأذيال النقد . وبالرغم من محاولة بعض الشعراء السابقين التشبث بمقاعدهم التى تهوى بهم بعد ان افلسوا ، فتوجهوا للقادمين بعضهم يزجون اليهم الاتهامات »(٤) . ويقول شاعر آخر (حلمى فادى) فى مناقشته لهذا الكتاب : « وعلى هذا ، فأنا لا أعير أهتماما لكتاب يحمل عنوانا لا يحققه . ولا اعير اهتماما لشعراء رواد تحولوا الى نجوم ، وتوقفوا عند هذه النجومية ، ونسوا قضاياهم التى صنعتهم، ثم يتحدثون عن الشعر وعن القراءة، بل ويسمحون لأنفسهم بتقييم حركة الشعر الآن وهم جزء منها ، اذ كانوا ومازالوا يكتبون . ولا اقول انهم مسئولون عنها فلا وصاية فى مملكة الابداع »(٥) .

أرأيت كيف يتطاول هؤلاء المتشاعرون على القمم الشامخة ؟ . وذنب شعرائنا الرواد الكبار عند هؤلاء هو انهم ، فى اللقاءات التى تمت

معهم ونشرت بكتاب جهاد فاضل المذكور ، كانوا صادقين فى تشخيص الأزمة والتنبيه الى ما نحن صائرين اليه من تحطيم للغتنا وتراثنا وثقافتنا. يقول الشاعر عبد الوهاب البياتى : « وانني أتساءل ما الذى حققه هؤلاء على صعيد الأشكال الشعرية ، خاصة الشعراء الذين جاءوا بعد جيل الرواد . لقد غرق معظمهم فى الرمال المتحركة للترجمات الشعرية من آداب الأمم الأخرى ، واستعاروا لغتها وأزياءها وبيانها وبديعها ، بل يبدو لى أحيانا أن الغموض الناتج عن قصور فى الرؤية وعجز فى الأدوات الفنية أصبح ينعت بأنه محاولة لإيجاد أشكال جديدة · كما أتساءل من جديد : من هو الذى يستطيع ايجاد أشكال شعرية جديدة . هل هو الشاعر المبتدىء الذى لا يحسن حتى استخدام لغته التى يكتب بها ؟ قلت منذ البداية ان ايجاد أشكال شعرية جديدة هو نتيجة من نتائج ثورة المضمون ، ولا يمكن أن تتأتى مثل هذه المحاولات الا لشاعر مبدع أصيل وليس لكل من هب ودب »(٦) .

ورأى الرواد الآخرون ما رآه البياتى ايضا ، ولذلك يقول جهاد فاضل فى مقدمة كتابه المذكور : « لقد مات صلاح عبد الصبور وهو يشعر بالاثم لأنه قد يكون مهد لهذا النوع من الشعر . ومات خليل حاوى ، احد رواد الشعر الحديث ، وفى نفسه شىء من « الحداثة » . واعلن محمود درويش فى العدد السادس من مجلة « الكرمل » ان هذا الذى يسمونه شعرا حديثا ليس شعرا « الى حد يجعل واحدا مثلى متورطا فى الشعر منذ ربع قرن مضطرا لاعلان ضيقه بالشعر واكثر من ذلك يمقته ، يزدريه ، ولا يفهمه » . وقال جبرا ابراهيم جبرا ان القصيدة الحديثة فقدت الموقع الذى كان لها وانسحب القارىء من ساحتها . حتى يوسف الخال الذى احتضن فى مجلة « شعر » كل عصيان على الشعر العربى ومقوماته، باسم حرية الشعر والشاعر ، أعلن تبرؤه من هذا الشعر بلغته المحكية وفى ذات الصفحة التى تروج لهذه الأنماط اللاشعرية »(٧) .

ومن سلبيات هذا الجيل أيضا أن كثيرين منهم يجمعون بين قصور الموهبة وضحالة الثقافة ، ولذلك تأتى قصائدهم فارغة تماما ، مهما حاولوا أن يغلفوها بستار من الغموض ، كما ذكرنا من قبل . يقول الشاعر فتحى فرغلى فى قصيدة « أغنية عربية ·· تنويعات على روى القاف » وهى منشورة فى مجلة « ابداع » عدد مارس ١٩٨٥ :

يدنو الموت

وانت تقوم على حرف

تمسك قلبك ان يتناثر

او يذهب عقلك

فيصيح الصبية خلفك

يعدون وراءك فى الأسواق

فصورة الانسان الذى يذهب عقله ، فيصيح الصبية ، ويعدون وراءه فى الأسواق صورة فجة تدل على ضحالة فى الثقافة ، واين هذا اللعب الصبيانى الضحل من توظيف شعرائنا الرواد للأسطورة والتراث فى شعرهم ؟ وكيف نقارن هذا التوظيف الساذج لأحداث شعبية مبتذلة بما ابدعه السياب وصلاح عبد الصبور والبياتى وأمل دنقل ؟ واقرأ معى قول السياب وهو يوظف الأسطورة فى شعره ويمزجها بما هو عادى وشائع فى حياة الناس :

تموز يموت على الأفق

وتغور دماه مع الشفق

فى الليل المعتم والظلماء

نقالة اسعاف سوداء

وكان الليل قطيع نساء

كحل وعباءات سود

الليل خواء

الليل طريق مسدود

وهذا شاعر آخر اسمه محمد ابو دومه (ولا ادرى هل هو من شعراء الموجة الاخيرة أم ينسب للجيل السابق عليهم) له قصيدة منشورة فى « ابداع » عدد ابريل ١٩٨٥ تحت عنوان « من وريقات زمن أبى ذر الغفارى حوارية السيف والعنق » نقرأ فيها :

لا .. يا

لا .. وبحق طراوة متكك .. ،

فالا .. ليتك حين امرت اضفت الى .

قائمة سخائك ،

.... أو .... بالعشق !! ،

لكنت قبلت .. ،

فلكره .. ما لكره ،

حكاما امارون

بمعـروف ونسـوه

ورعايا ملمورين به عن وجل ،

او عن حذر قباوه

ويبدو ان الموجة الجديدة التي يدعو اليها نقادنا الجـدد في مجلـة « ابداع » تريد ان نستبدل الكلمات بالنقط حتى يأتي وقت تصبح العرب فيه أمة تتحدث بالنقط ، ومثلما جاء في الكتب المقدسة « في البـدء كان الكلمة » سيقول هؤلاء عما قريب « في البدء كانت النقطة » . ويبدو ان الشاعر محمد ابو دومة هو خير من يفهم روح هذا الاتجاه الجديد فهـو يقول لنا :

ــ لا .. يا ، لا .. وبحق طراوة متكئك

وهذه الطراوة وهذا المتكأ هو الحساسية الجديدة في القصـيدة العربية ، ثم ان هذا الشـاعر « يكـره ·· ما يكـره حكـاما امـارون » · ولا ندرى على اى وجه نحوى جاءت الصفة « امارون » ؟ ، ولكن صفة اخرى مشابهة هى « مأمورين » في قوله « رعايا مأمورين » ينصلح حالها ولا ندرى على اى وجه نحـوى جاءت الصـفة « امارون » ؟ ، ولكـن صـفة من حال الصفة الثانية ؟ .

وتقول مجلة « ابداع » في تقـديم عدد أبريل ١٩٨٥ « في هذا العدد ، تتجاوز ثلاث أو أربع من موجات ــ أو أجيال ــ الشعراء المصريين والعرب ، يمثلون دون شك الغالبية العظمى من موجـات الشعر العربى الحديث ، منذ بدأت مرحلة حداثته الأخيرة الكبرى في الاربعينات · لن نجـد هنا قصيدة ممثلة لموجة البياتى ونازك والسياب ــ وهذه هى الموجة التى نفتقدها في هذا العدد ــ ولكننا سنجد كامل ايوب ، وحسن النجار ، وناهض الريس ، وفاروق شوشه ، ونصار عبد الله ، ومحمد ابو دومه ، وخالد على مصطفى ، واحمد عنتر مصطفى ·· وتتوالى الموجـات الى عبد المنعم رمضـان ، ومحمـد آدم وعبير عبد العزيز » ·

الم أقل لكم ان النقـد هو المسئول الأول عما نحن فيـه من سخافات ؟ والحق ان النقد الذى انتشر خلال عقد السبعينيات لم يكن يقل غرابة عن

هذا الكلام الذى نقراه للشعراء . لقد ركبت مجموعة من أساتذة الجامعات فى العالم العربى راس موجة أوربية شكلية خامدة ، وحاولت أن توحى للناس بأن هذه هى آخر « مودة » للنقد فى اوربا . ثم جدوا فى نقل مصطلحات وتقنينات هذه « المودة » الاوربية ، وتنظيراتها ، وأرادوا أن يطبقوها على ادبنا العربى منذ العصر الجاهلى حتى الآن . ولان البنائية حركة شكلية بحتة (وقد شهد تاريخنا اتجاهات اكثر منها اغراقا فى الشكلية) فقد عجزت عن تقييم الاعمال الادبية والتمييز بين الجيد منها والردىء . ولهذا فسد الذوق ، واصبح كل كاتب أو شاعر أو متشاعر يدعى أنه يكتب على هذا النمط اى ذلك . ويضرب لنا الدكتور محمود الربيعى فى مقال له بمجلة « ابداع » عدد مايو ١٩٨٤ تحت عنوان « مشكلات الحداثة » يضرب لنا مثلا لهذا النقد الجديد ، الذى يقول صاحبه : « هكذا تؤسس القصيدة انساقها ، لكنها تتعامل معها بحيوية عميقة فلا تسمح للانسان بالتجمد على صورة واحدة . بل تحقق شرطا جوهريا هو انحلال النسق عند منصل حيوى فى نمو القصيدة مدخله التنوع ، ومداخله بين الأنساق . بيد انها ، رغم ذلك ، تظل قادرة على بلورة الانساق فى اطر محددة بحيث تنشا من علاقتها المكانية فى القصيدة بنية متوترة يضىء كل طرف منها الطرف ابراهيم اليومى ووجوده الخارق ، بين الزمن وبين اللحظة ، بين عطاء الآخر والموت من اجله » .

وهذا كلام ، بالاضافة الى أنه غير ذى معنى وغير مفهوم ، يشبه « الاكليشيه » ، ويمكن أن يكتب عن اى قصيدة حتى ولو كانت لا تمت للشعر بصلة ، أو كانت فى قمة التجويد والاصالة . ومشكلة أمثال هذا الناقد (أقصد صاحب الفقرة المذكورة) انهم لا يفهمون النقد بمعناه الصحيح او انهم لا يملكون موهبة الناقد ولا ثقافته ولكنهم يتطلعون للشهرة والمجد (ولعل هذا هو اسوأ ما منيت به الثقافة العربية فى عقد السبعينيات) ، واذا عدنا الى الجيل السابق عليهم (جيل **محمد مندور وغنيمى هلال**) وهو أعظم الاجيال ابداعا فى مجال النقد الادبى ، نجد الدكتور محمد مندور يقول : « **النقد الادبى فى ادق معانيه هو فن دراسة الاساليب وتمييزها ، وذلك على ان نفهم لفظة « الاسلوب » بمعناها الواسع ، فليس المقصود بذلك طرق الاداء اللغوية فحسب ، بل المقصود منحى الكاتب العام ، وطريقته فى التاليف والتعبير والتفكير والاحساس على السواء ، بحيث اذا قلنا ان لكل كاتب اسلوبه يكون معنى الاسلوب كل هذه العناصر التى ذكرناها(٨)** » .

وهكذا نرى أن النقد ، خلال عقد السبعينيات ، قد ساهم بدور كبير فى افساد الذوق ، وانصراف الناس عن الادب والثقافة بعامة ، واكتفائهم

بثقافة المسلسلات التليفزيونية الهابطة ، التى ربما نتحول معها الى شعوب من البلهاء . وسوف تثبت الايام ايضا كيف برع هؤلاء النقاد فى فن « الانتحال » و « التلفيق » ، وكيف سطوا على أفكار الغير بدون وازع من ضمير أو خلق . ويبدو أن فترة السبعينيات كان فترة « انفلات » فى كل شىء ، بعد أن أصبحت « الفهلوة » و « الشـطارة » هما المعيار الاسمى للصـعود : ومثلما كان « المليونيرات » الجدد يبيعون الفراخ الفاسدة والبيض الفاسد والدواء الفاسد ، كان المثقفون الجدد يبيعون الافكار الفاسدة ويحطمون كل ما هو أصيل وعملاق فى حضارتنا وثقافتنا ٠

نعود الى سلبيات الجيل الجديد من الشعراء فنقول ان من بين هـذه السلبيات عدم فهم الكثيرين منهم لمسألة الغموض ، مما جعل كتاباتهم مغلفة بغلاف من الالغاز والتعمية لا طائل من ورائه ، ولا ينم عن أى قدر ، ولو ضئيل ، من فن أو عبقرية ٠ وقد ساهم النقد أيضا بدور كبير فى ذلك ، لانه اذا جاء أدخل فى الالغاز من القصيدة نفسها فانه لا يؤدى الا الى وأد كل ما بقى من موهبة ان كان ثمة موهبة ٠

وغموض القصيدة الحديثة فى الشعر الاوروبى يقـوم على فلسفة متينة الاركان قوية البنيان ، استبدلت العاطفة بالذهن ، وتخلت عن المشاعر الفجة . واستعاضت عن الصور التقليدية المباشرة بالصور الايحائية الرمزية . ولذلك فان القصيدة بالرغم من غموضها توحى بالكثير والكثير ، فضلا عن انها بنية حية مترابطة لا يمكن ان ترفع منها كلمة أو تضع مكانها كلمة اخرى أو تغير من مواقع الجمل . ولنضرب لذلك مثلا بقصيدة « انسجام المساء » من ديوان « ازهار الشر » للشاعر الفرنسى بودلير ٠ تقول القصيدة :

ها قد اتى الزمن الذى تتبخر فيه كل زهرة

من الساق المهتزة مثل موقد البخور ،

والنغمات والعطور تجعل من المساء مسبحة ،

يا لها من رقصة حزينة تتارجح فى ايقاع !

كل زهرة تتبخر مثل موقد البخور ،

والكمان يبدو مثل قلب جريح ،

يا لها من رقصة حزينة تتأرجح فى ايقاع !

والسماء حزينة وجميلة مثل مذبح كنيسة معزول .

الكمان يبدو مثل قلب جريح ،

أهو قلب حنون بألمه اليومى ! ، . [1]

والسماء حزينة وجميلة مثل مذبح كنيسة معزول

وقد انغمست الشمس فى دمها المتخثر .

أهو قلب حنون بآله اليومى

يجتر وجه المــاضى المشتعل !

وقد انغمست الشمس بالفعل فى دمه المتخثر ... ،

اتسطع فى نفسى ذكراك وكانها فى صندوق رفات القديسين !

أرأيت كيف يأتى الغموض هنا عميقا فى مضمونه ، قويا فى شـكله وكيف تأتى القصيدة محملة بكل عناصر الحـداثة الحقة . فما هى هـذه العناصر ؟

ولكى تحمل عناصر الحداثة لابد وأن تخلو من العناصر المنافية لها . ولذلك نجدها خالية مما يلى :

أولا — لا يوجد عرض مباشر لعواطف الشـاعر . وما نستقبله من احاسيسه يأتى الينا بشكل غير مباشر عن طريق الصور .

ثانيا — ليس ثمة شىء متعال ، وذلك لان الذكرى المثارة من خلال العطر تتم داخل الحدود الفيزيقية للعطر نفسه . ولا يوجد نوع من التوازى بين الحالة الفيزيقية وبين الرؤية للواقعية أو الايحـائية ، وانما نجد الشمس غارقة فى دمها وكأنها مشروع لغرق قلب الشاعر فى لجته الخاصة .

فالعناصر الحديثة اذن هى : ليس هناك تعبير مباشر عن العاطفـة بواسطة صفات كمية ووصفية ، وليس ثم تمثيل للعاطفة من خلال تشخيصات مجازية خاصة . وانما يتم الاتصال بين الشاعر والقارىء من خلال صورة أو مجموعة من الصور التى تحمل قيمة ذاتية وموضوعية فى آن واحد . وبهذا فبما أن وجوده الموضوعى وجود احادى فان معناه الذاتى متعدد الابعاد . ومن ثم فانه يوحى بأكثر مما يعين فيما يتعلق بموقد البخور ومذبح الكنيسة ووعاء القربان والكمان والدم . اى ان الشعر يصل عن طريق الصورة : وهكذا ، فكما أن النهر يترك فضلاته فى البحيرة ويخرج منها بمظهر جديد . فكذلك المفهوم الدافع يمر بمستنقع الاستعارة ثم يخرج منها بشكل جديد . فالثنائية التعبيرية كامنة ، اذن ، بين الذكرى التى تعتمل فى نفس الشاعر

وبين روائح ونغمات الكون التى تنهض مثل البخور فى احد المعابد . والكمان المرتعش يمثل همزة وصل بين الشاعر بين الطابع المادى للجماد السلبى الذى يأخذ الاحساس من الاثر البشرى . والكمان يصبح تعبيرا خارجيا عن القلب ، ودالا على كثير من صور الكمانات التى استخدمها شعراء الرمزية من غرلين الى الشعراء الآخرين . فضلا عن صور أخرى لادوات موسيقية مستخدمة على نفس النمط الرمزى . ان حالة الانسان الداخلية وحزنه تأتى متطابقة مع صفات خاصة(٩) بالطبيعة .

فشعراء الغموض الاوربيون ، اذن ، لا يرسلون الكلام على عواهنه وانما يقوم تجديدهم على أساس فكرى صلب ، ولذلك كثر عندهم اصدار البيانات « المانيفستو » ، فكل واحد يصدر مانيفستو ينظر به لاتجاهه ويدافع به عن نفسه . فهل يفعل شعراؤنا المعاصرون ذلك ؟ ام انهم يتصورون أن التجديد والريادة أمر سهل يحمل رايته كل من عرف كيف يرص كلمة الى جوار اخرى ؟

وقد انتشر الغموض فى الشعر الاسبانى الحديث فى العقد الثالث من القرن الحالى على يد شعراء جيل ١٩٢٧ ، حتى عرفوا بأنهم شعراء سرياليون . ولولا ضيق المقام لقمنا بتحليل كثير من شعرهم ورأينا ما ينطوى عليه من غموض وهل هو غموض بلا معنى مثل شعر شعرائنا الجدد فى مصر أم انه غموض شاعرى يبلغ قمة الجودة والصناعة فى الشعر ؟ . وسوف اكتفى بقصيدة « **أنشودة الفارس** » **لفيديريكو جارثيا لوركا** ، ابرز هؤلاء الشعراء وأشهرهم على المستوى العالمى .

تقول هذه القصيدة :

قرطبة

بعيدة ووحيدة .

فرس اسود ، وقمر كبير

وزيتون فى جعبتى

وبرغم معرفتى بالطرق

لن اصل ابدا الى قرطبة

عبر السهل ، وعبر الريح

فرس أسود ، قمر احمر

الموت يرنو الى

من أبراج قرطبة .

يا له من طريق جد طويل !

يا له من فرس شجاع !

ويا لي من الموت الذى ينتظرنى

قبل ان اصل الى قرطبــة

قرطبــة

بعيــدة ووحيــدة .

وقراءة هذا الشعر فى لغته الاصلية لها مذاق خاص . ولكن الترجمة . على اية حال ، توضح ما فى هذه الابيات من روعة ، وما تشتمل عليه من عناصر حديثة : مثل تراسل الحواس ، والتعبير بالصور الايحائية . والبعد قدر الامكان عن السهولة والمباشرة ، مــع عمق المضمون وجودة الســبك الفنى . وليت شعراءنا المحدثين يتوفرون على قراءة قصائد الشعراء العالميين الكبار .

ومن سلبيات هذا الجيل ايضا انهم يمارسون نوعا من الحجر على الشعر : انهم يتصورون ان هناك خطا صــاعدا ينطلق من قاعدة شــعراء الخمسينيات ويتطور تطورا سريعا نحو الغموض او بتعبير ادق نحو « التعمية والالغاز » . ويمضى نحو الشكلية الصارخة وتحطيم القوالب الشعرية وكل القيم الموروثة . ونظرا لان ايقاع التطور والتجديد عندهم يفوق كل حد معقول فانهم اصبحوا يعتبرون شعراء الخمسينيات سلفيين . مع أن التجديدات التى استحدثها هؤلاء الرواد الكبار هى التى ستظل تحكم أصول الشعر لفترة طويلة قادمة . اما تفجيرات هؤلاء الشبان الجــدد التى لا تحكمها قاعــدة ولا تمسك بها أصول عقلية او فنية فسوف تمضى أدراج الرياح ولن تثير اهتمام أحــد مثلما لا تثير اليوم اهتمامات القراء ولا تلقى منهم الا الاهمال والازدراء .

ويتصور هؤلاء ان هذا هو الخط الأوحد للشــعر وكل ما عداه قبض الريح ، ولذلك فاننا نجدهم ، مثلا ، يستنكفون أن يكون فى دائرتهم شاعر موهوب مثل فاروق جويدة لا لشىء الا لان شــعره يحمــل نغمــة رومانسية شفافة وطابعا وجدانيا اصيلا . ولا ندرى ما الذى يمنع قصيدة الشعر الحر أن يكون لها شاعرها الرومانسى مثلما كان للقصيدة العموديــة شــعراؤها الرومانسيون الذين اثروا الوجدان العربى فى فترة من الفترات باعذب الشعر واخلده ؟ وها نحن نــرى الشــاعر فاروق جويــدة ، الذى ظهــر خلال عقــد السبعينيات ، يخلع على القصيدة العربية روحا انسانية افتقدها الناس

خلال تلك الفترة ، ومن ثم لم يكن غريبـــا أن يمنحه القراء ثقتهم بعـــد أن سحبوها من هؤلاء المتشاعرين الجدد . واقرأ معى هذه الابيات من القصيدة الاولى فى ديوانه « شىء سيبقى بيننا » ، تقول :

لمـــاذا اراك على كل شىء بقايا .. بقايا ؟
اذا جاءنى الليل القاك طيفا ..
وينساب عطرك بين الحنايا
لمـــاذا اراك على كل وجه
فأجرى اليك .. وتأبى خطايا

فهذا شعر وجدانى ينساب انسيابا ، ويعبر عن أجمل ما فى النفس الانسانية ساع صفائها وتفردها وامتزاجها بروح الشـــعر . وتبلغ درجة الانسياب عند الشاعر قمتها حتى ليخرج منه الشعر خليليا (نســـبة الى **الخليل بن احمد الفراهيدى** ونعنى أنه يخرج موزونا مقفى) **دون أن يشعر** ، ولذلك تقول الابيات الاخيرة من القصيدة المذكورة (ونكتبه بوزنها العروضى

لمـــــاذا اراك عـــلى كـــل شىء
كــــأنك فى الأرض كـــل البشر
كـــانك درب بغـــــير انتهـــــاء
وانى خلقـــــت لهـــذا الســفر
اذا كنت اهرب منك .. اليــك
فقولى بربك .. اين المفــر ؟!

فالقصيدة عند فاروق جويده تتقدم له نفسها طائعة مختارة . وأظن أن هذا الشاعر لو بذل جهدا فى صياغة القصيدة ودرس الآداب العالمية والتراث العربى دراسة وافية متأنية لأصبح من اكبر شعراء العربية . ولنقرأ ابياتا من قصيدته « سلوان .. لا تحزنى » التى نشرت بجـــريدة « الأهرام » فى ١٠ ابريل ١٩٨٥ ، تقول :

الحــزن فى القلب ، فى الأعمــاق ، فى دمنـــا
يأس طـويل فكيــف الجـرح ينـــحمل
ايامنـــــا لــم تزل بالــــوهم تخــدعنا
قبـــر من الخـــوف يطـــوينا ونحتمــل

لا تسـألينى لماذا الحزن ضـيعنا

ولتسـألى الحزن هـل ضاقت به السبل

انها قصيدة عمودية ، كما ترى ، لكنها نابضة بالشـعر ، وبالدفء ، وبالروح الانسانى ، محملة بأرق المشاعر وأعذبها وأجملها . ان الشاعر فاروق جويده يمثل ظاهرة فريدة من بين شعراء السبعينيات ، وهو يحتاج الى أن يدرس فى اطار تجربته الذاتية ، التى تختلف بالطبع عن تجارب ابناء جيله ، لكنها لا تقل اهمية وابداعا عمـا أنتجه بعضـهم من ذوى الموهبـة والأصـالة . **واذا كان الكثـيرون من هؤلاء يسـخرون من كـل من** يكتب على غير طريقتهم فلنتركهم وشأنهم فالزمن كفيل بالحكم عليهـم ، والقراء لهم ذوق لا يخطىء أبدا . ويكفى انهم معزولون لا يسمع بهـم احد ، ولولا أن مجلة « ابداع » قـد توفرت على نشر انتـاجهم الردىء **واعطائهم صكا بالريادة لمـا كان ثمة حاجة لتحليل قصائدهم المشوهة .**

ومن سلبيات هذا الجيل ايضا أن الكثيرين منهم عاجزون عن ادراك روح التراث ، وان قصائدهم تبدو وكأنها نسـخة واحـدة متكـررة ، **واعتقادهم بانهم ولدوا فنانين وعظماء وانهم اكبر من النقـد ، وتطرفهم فى** التجديد ، وعدم فهمهم لروح التأثر ، وهجومهم على كل من سبقهم ... الخ ولن نناقش كل هذه السلبيات فيما بقى لنا من سطور ، وانمـا سـوف نكتفى بواحدة منها ، نرى انها تشمل ما بعدها ، وهى « عدم ادراكهـم لروح التراث » وذلك لأنهم لو فهموا التراث حق الفهم لما كانوا نسـخا مكررة ، ولما توهموا انهم أكبر من النقد ، ولما تطرفوا فى التجديد (كمـا **يزعمون ، لأن ما يصنعون ما هو الا غثـاء) ، ثـم لنهـم لو أدركـوا روح** التراث لعرفوا كيف يتأثرون بمن سبقهم ، ولعلموا قدرهم فاقتصدوا عند توجيه الاتهامات لمن سبقوهم وتأصـلت ريادتهم على طـريق الثقـافة العربية .

انهم لا يدركون أن علاقة الشاعر او الأديب بالتراث علاقة جدلية . واذا كان « الديالكتيك » الذى أكتشف قانونه الفيلسوف الألمانى العظيم هيجل قد ذاع وانتشر فى كل انحاء العالم ، وكان له دور كبير فى تطـور **العلوم والفنون فى** أوربا فانه لم يأخذ هذه لشهرة وهذا الدور الكبير الا لما يتضمنه من صدق وواقعية ورسوخ . ان تعامل الاديب مع تراثه يأخذ شكل المنطق الجدلى : الموضوع ونقيض الموضوع ثم المركب منهما . اى أنه لابد وأن يحدث تفاعل ايجابى خلاق بين الأديب وتراثه بحيث لا يكون **عالة على هذا التراث ولا يعمل على تحطيمه ، وانمـا يبـدع منـه الجـديد** على ضوء تلك الروح التاريخية السـارية فى التراث . وهـذا ما ادركه

الشاعر المجدد العظيم خليل مطران الذى يقول فى مقدمة ديوانه : « تابعت السابقين فى الاحتفاظ بأصول اللغة ، وتوسعت فى مذاهب البيان مجاراة لما اقتضاه العصر ، كما فعل العرب من قبلى ، وأمنيتى كانت أن ادخل كل جديد فى الشعر العربى بحيث لا ينكره ، وأن أستطيع اقناع الجامدين بأن لغتنا أم اللغات ، اذا حفظت ، وخدمت حق خدمتها ، ففيها ضروب الكفاية لتجارى كل لغة قديمة وحديثة فى التعبير عن الدقائق والجلائل من اغراض الفنون » . ويقول الدكتور محمد غنيمى هلال فى مقال له تحت عنوان « التجديد والتقليد » (منشور فى كتابه قضايا معاصرة فى الأدب والنقد . ص ٤١) : « وظاهرة التجديد فى الأدب تشبه ، مع ذلك ، ظاهرة التقدم العلمى فى أن لها أصولا عامة ، وأسسا جوهرية لا غنى عن دراستها للوقوف على طبيعة هذا التجديد والسير به فى طريقه القويم . وهى أصول وأسس تتفق وطبيعة الاشياء ، ومصدرها تاريخى كذلك . لأنها فى جوهرها مأخوذة من التجارب التى مرت بها الآداب العالمية فى تاريخها الطويل .. وأول ما أنبه اليه هو انه ليس من جديد فى الأدب جدة مطلقة ، أى لا طفرة فى التجديد الأدبى . فمهما بدا الجديد طريفا رائعا ، فله مع ذلك عوامله التدريجية البطيئة التى تجعل منه ظاهرة طبيعية لدى المتأمل المعن فى النظر ، ثم له بعد ذلك بذوره — مهما كانت ضئيلة — فيما سبقه ومهد له » .

فالتجديد اذن لا يمكن أن يأتى من فراغ ، ولا يمكن أن يتم بواسطة التحطيم غير الواعى والتفجير الغير مسئول ، والا أصبح مجرد انزلاق فى أخطاء أسلوبية وبلاغية ونحوية ، وخلا تماما من أى قيمة أو مضمون ، كما رأينا فى النماذج التى قدمناها لبعض شعراء الموجة الأخيرة . والشعراء الكبار فى أى أمة يحافظون على الروح الأصيلة فى تراثهم . واذا أخذنا الشعراء الاسبان الكبار كمثال نجد أن الشاعر الكبير خوان رامون خمينيث (ولد عام ١٨٨١ وحصل على جائزة نوبل فى الآداب عام ١٩٥٦) قد تأثر فى بداية حياته بحركة الحداثة (الموديرنزم) ، كما تأثر بالشعراء الرمزيين الفرنسيين ، لكنه لم يلبث أن ترك هؤلاء وأولئك ، ورأى انه لابد وأن يبدع وفقا لما هو أصيل وراسخ فى الروح الأسبانية وهو الشعر الشعبى والتيار الوجدانى أو الداخلى . وفعل نفس الشىء شعراء آخرون مثل أنطونيو ماتشادو وميجيل دى أونامونو . وأيضا كان موقف جيل ١٩٢٧ شبيها بذلك . ولهذا فان هؤلاء جميعا يعدون أعظم الشعراء الاسبان على الاطلاق .

ثم أن « مودة » الحداثة فى حد ذاتها ليست تيارا بلا نهاية . واذا كان هؤلاء المحدثون الجدد يتهمون الشعراء الرواد بالسلفية فماذا ستقول عنهم الأجيال التالية ؟ . ان شعراءنا الجدد مدعوون لمراجعة مواقفهم والتخفيف من صلفهم وكبريائهم . والوقوف كثيرا عند النماذج البارزة من ابداع سابقيهم وعليهم أن يضمنوا « حساسيتهم الجديدة » نبض العصر وقضايا الانسان العربى فى هذه الفترة الحرجة من تاريخنا . عليهم أن يكونوا على مستوى « **سناء محيدلة** » الفتاة اللبنانية ذات الستة عشر ربيعا التى ركبت سيارة ملغومة بها أربعمائة كيلو جرام من المفرقعات ، وقادتها بنفسها ، ومضت بها لتواجه شلة آثمة من جنود الاحتلال الاسرائيليين فى جنوب لبنان . وتمزق جسدها الغض الطفولى وهى تضرب أعظم الأمثلة وأروعها وأخلدها فى تاريخنا .

---

(١) أنظر شارل بلا « ابن شهيد الأندلسى — حياته وآثاره » وهى محاضرات ألقاها هذا المستعرب الفرنسى « شارل بلا » على طلبة اللغة العربية وآدابها بكلية الآداب بالجامعة الأردنية عام ١٩٦٥ .

(٢) نشر الأستاذ عبد الحكيم قاسم دراسة عن هذا الديوان فى مجلة « ابداع » عدد أبريل ١٩٨٥ .

(٣) المقال المذكور بمجلة ابداع ، ص ١٠٤ .

(٤) انظر فى مجلة « ابداع » عدد ابريل ١٩٨٥ ذلك اللقاء الذى أعده الأستاذ أحمد فضل شبلول مع ثمانية عشر شاعرا مصريا وعربيا يتحدثون عن قضايا الشعر المعاصر واشكاليات التراث والحداثة ورؤيتهم لواقع القصيدة العربية المعاصرة ، ويناقشون بعض ما جاء فى كتاب جهاد فاضل « قضايا الشعر الحديث » .

(٥) المصدر السابق ص ١٤٥ .

(٦) أنظر كتاب جهاد فاضل « قضايا الشعر الحديث » ، دار الشروق ، الطبعة الأولى ، ١٩٨٤ ، ص ٢١١ — ٢١٢ .

(٧) المصدر السابق ص ٩ و ١٠ .

(٨) د. محمد مندور ، « فى الأدب والنقد » ص ١٠ .

(٩) أنظر تحليلا كاملا لهذه القصيدة فى كتاب الناقدة الأمريكية آنا بالاكيان عن « الحركة الرمزية » ، الترجمة الاسبانية ، طبعة جوادارام ، مدريد ، ١٩٦٩ ص ٥٤ — ٥٦ .

شعر

اسئلة الى العصفور

محمد سليمان

دائما كنت وحدى ..

يعرف الكركدن

وغابات قلبك ،

والعاصفات انتبه

اننى .. فى الوطن

* * *

* * *

دائما كنت وحدى

ارج المقطم

او احمل الطرقات

وارتق ثوبا لصفصافة

او اشق قناة

واصفو مع النيل او أتكدر ،

اقفز فى مهرجان الحقول

واقتلع الوافدين الذين يدكون رأسك ،

هل كنت يا صاحبى فى المدينة .. ؟

هل كنت حقلا .. ؟

وهل كنت دوامة .. ؟

أم نعست ،

واطفأت عينك ،

أقبلت بعد زمان تثرثر ،

تصنع ثوبا من الريح ،

تستجوب الملصقات ،

وتعمل كراسة فى يمينك :

كراسة فى شمالك ،

تبحث بين العلامات والنعب القاهرية ،

عن فاصـــل للنجابة ،

قل لى

هل رأيت الوطن

أم ترات العناوين فى مقتل الهاربين :

نطرت .. اعتصمت ببئر وقبعة ؛

وانطلقت تحدث عن آخر الماء ،

هل كنت فى الماء .. ؟

بللت نفسك .. ؟ ،

أم غادرتك النجوم

فصرت ترى للنهر قطـا

واعمدةالضوء اضرحة

والشراع كفن

* * *
* * *

دائما كنت وحدى
يعرف الكركدن
وتعرف ريح
ولا يعرف الاصدقاء الذين يصيدون أرزاقهم
يصدأون ** يذوبون خلف عناوينهم
هل تدق الطبول لمن يرهب النار يا صاحبى ؟
لم تدق ..
لمن يجعل الجرح بوابة للوطن .

قصة قصيرة

فاكرينها سهلة ...

اعتماد عبد العزيز

فاكرينها سهلة ... زعق بها فى وجهينا فجأة ... هذا الرجل الذى مر سريعا من امامنـا ونحن نمشى بجوار الحائط ... انتفضت صاحبتى .. وكادت تفلت منها صرختها ... ولكنها اكتفت بأن تقف وتلقى عليه نظرة متوجسة مرتعبة ... أما أنا فقد أعجبتنى جدا الطريقـة التى نطق بهـا هـذه الجملة .. واردت أن استوقفه لأسأله عما يقصـد ... ولكن شدة يد صاحبتى منعتنى . وهى تقول فى غضب :

ـ نوع الغموس المتوافر الان حول نصف الموجودين الى مجانين

والنصف الآخر الى وقحـين .

ولم اوافقها فى داخلى ... فلا شكل الرجل ولا ملبسه يضعه فى أحدهما .. ولن أمنت فى نفسى أنه فعـلا غير طبيعى ... وعنـدما حاولت ان اعبر لها عن وجهة نظرى الخاصة كانت قـد قالت :

ـ اكمل لك ما حدث ... فبعد ان اشترينا كل شىء وحددنا الميعاد

جاءنى ليقـول ...

« لأننى لا أعرف ماذا اريد ولا كيف احققه ... ولاننى اشعر بالوحدة حتى الجفـاف .. كنت انزل الشوارع المزدحمة واندس وسط الناس ... واتعمد ان اصطدم بهم عسى أن يشعر بى احـد او يرد على اعتذارى احـد ... او أن يتشاجر معى احد .. دون جدوى ... ولأننى بلا مورد يسمح لى بمضـاجعة المحترفات دائما ... ولاننى بلا « واحدة » افضلها .. فقد اقسمت بأغلظ الايمان وانا سائر فى الطرقات مرة أن اتزوج أول من

ترد على ابتسامتى لو قبلت ... وقــد حدث .. ومع ذلك رفضت أن تتخلى عن مهنتها لأنها كانت تؤمن بأن الحصـــول على عملة صعبة واجب وطــنى .

« قالها لى من شهور الولد الذى كان يقود مظاهراتنا فى الجامعة منذ سنوات وكنا نتوقع أن ... »

ونبهنى صياح صاحبتى وهى تقــول :

ــ ها .. والآن ما رأيك ؟ !

ــ آه .. أرى أن تحاول الجلوس قليلا فى أى مكان حتى نحكم افضل .

ــ ليس معى الا جنيه ونصف .

ــ ومعى خمسة وسبعون قرشــــا .

أحلم أن أرتوى أنا وفتاتى بشراب العرقسوس فى شارع سيدنا الحسين .. وأن نلتهم كيزان الذرة الساخنة بجوار القلعة ... وأن نتزقزق أكياس الترمس على كورنيش النيل ... ويدها فى حضن يدى تعلمنى أبجديات العشق ... وأن نجمع نقودنا معا ونشترى بها ديوان فــؤاد حداد الجديد .. وآخر أعمال الطيب صالح .. ونتبادلها ...

« أمنية همس بهــا فى خطــاب شاب صغير قبل أن تعتقله الأحــداث الاخــيرة » .

ــ جلسنا ·· أسمعينى رأيك ، فأنا أحتاج اليه ، قال بعد أن عاد انه بحث عن بيته كثيرا ولم يعثر عليه ·· حتى دله عليه جار له قابله بالصدفة·· ولم يصدق أن سنوات غربته القليلة بالخارج تزيل الباب الحديدى الخارجى للبيت ... وتقضى على الفناء الذى كانت تملاه الزهور احيانا ... والشىء الذى لم يستوعبه بسهولة هو كيف أنه أصبح ينزل اربعة درجات من السلم حتى يصل الى بــاب شقته بعـد أن كان يصعد من قبل ســتة درجــات لأعلى ... ولم تستطع الشهادة العلمية التى حصــل عليها أن تقنعه بما قيل عن سر اختفاء الدرجتين الضائعتين ·

ــ ولكن هل يعتبر ما أنويه هذا جائزا ؟!

قال الذى تمنيت حبه من الأزل ... انت كرغيف الخبز البلدى لحظة خروجه من الفرن ··· وأموت فيك وبدونك ··· لكنه يحيا الآن بطعام من اشترته بشقة فى مصر الجديدة .

ــ طــلباتكم ؟

قالها الرجل دون أن ينحنى أو حتى يبتسم أجبنا بعد أن حسبناها جـيدا :

ــ اثنين جـيلاتى .

وقبل أن تكمل صاحبى حديثها الذى سرعان ما يعيدنى الى داخلى .. غمزتنى قائلة :

ــ انظرى !!

كان الخمسة يمسحون المكان باعينهم لحظات قبل أن يختاروا المائدة المجاورة لنا ...

نظرنا لبعضنا البعض وابتسمنا .. كان اثنان منهم يرتديان النظارات الطبية ... رغم ان اكبرهم لم يكن قد بلغ الثـانية عشرة من عمـره ، واصغرهم فى حوالى الثامنة ، وبينهم طفلتان .

علقت وهى تتنهد :

ــ كل شىء الآن يبدأ مبكرا ..

وافقتها ... ولكن عندما قال احدهم فى اقتضاب وقوة للرجل الذى يحمـل القـلم والنوتة الصغـيرة « خمسة قهـوة سـادة » ... شـعرت بالقلق ... وبدأت التصنت .

ــ اكتشفت انها تسمى من ابى المدام .. ومن أخى مامى ؛ ومن الشغالة الست هانم ... ومن أقاربنا تانت وابله ، ومن اصـدقائها ريـرى وديدى .. ومن أبيها فوفو .. ومن أختها فيفى .. وبالنسبة لى فهى ..

ــ ولكنى أخشى ان أسىء فهمه ..

وزحزحت الكرسى ناحيتهم حتى اسمع اوضح ..

ــ اما انا فقد قرات لكم ان شخصـا يدعى محمد على قام بتكسير الملاط اى الغطاء الذى كان يغطى الأهرامات الثلاثة واستولى عليه .

ــ دون أى اعتراض ــ ليبنى بها قصر الجوهرة الذى احترق بعد ذلك ... فى حين أن شخصـا آخر فى عصر آخر كان يهدى من هذه الاثار من يشاء ويتاجر ببعضها كيف شاء ــ دون أن يهتم هذه المرة بمن يعترض

وبينما اوالى انا الزحف اليهم فى حرص وحذر كان احدهم يقول :

ــ ولكنى اطـالب برايكم هنا فيما زفته الينا اخيرا الجريدة من بشرى هذا النجاح الباهر فى نقل المعبد الفرعونى النادر مع مياه النيل ومعجزة

تركيبه مرة ثانية ولكن فى الولاية الامريكية مقابل مساعدتها لنا بأثنى عشر مليون دولار .

ــ اهناك شيء فى الكرسى ... أم أن قلقك هذا تعبير عن رفضك لاقتراحى .

ــ أما انا فاعتذر بشدة لاننى لم استطع الانتهاء من الكتاب الموسوعى الذى ألفه هذا العلامة الزاهد الذى حدثتكم عنه المرة السابقة .. وأن كنت أستطيع ان الخص لكم رايه فى اسد العالى حيث يرى ..

ــ بينى وبينك .. انا خائفة جدا أن اضعف وأجد نفسى ..

ووجدتنى اتطلع مثلهم للأخير وانتظر سماعه بينما قال هو فى حسم:

ــ مازلت عند رأيى الذى قلته لكم من البداية من أننا يجب أن نلجأ الى ... وفجأة قطع كلامه شيء لم ادركه الا من نظرات القسوة والشراسة التى يوجهونها جميعا الى .. فعدت انى صاحبتى التى كانت قد وقفت وتدعونى معها للنهوض لاننا تأخرنا كثيرا ... وقد انفرجت أساريرها وارتاحت وهى تقول لى :

ــ فعلا عندك حق .. هذا هو الحل الوحيد امامى وبينما كنا نعود الى جوار الحائط فى نفس الطريق السابق وقد أمسكت صاحبتى بذراعى .. كانت صورة الأطفال وهم يشربون فناجين القهوة السادة تتراقص فى عنف أمام عينى وقد أخذ حجمها يكبر ويتزايد فى كل مرة .. فى حين زعق فى من كل الجهات وبترديدات مختلفة صوت الرجل الذى قابلنا من قبل ... فاكرينها سهلة .

مندور..
الفكر عبر الممارسة

أبو سيف يوسف

غاية هذا المقال القصير أن يكون تحية لذكرى محمد مندور بمناسبة مرور عشرين عاما على رحيله . وأن يكون فى الوقت نفسه دعوة الى الاهتمام بتجميع ودراسة تراث هذا الفكر السياسى ، والمناضل البارز فى حركة التحرر الوطنى والاجتماعى ، والمدرس الجامعى والذى عرف بثقافته الموسوعية .

ولقد ارتبط ما قدمه مندور الى شعبه ووطنه بذلك النهوض العاصف الذى ميز حركة التحرر الوطنى فى حقبة الاربعينات . ومن المعروف أن حركات التحرر الكبرى ، والثورات عموما ، تتحول هى بذاتها الى تيارات والى منظمات وأحزاب طليعية بل وأحيانا - ان لم يكن دائما - الى شخصيات أو نماذج بشرية تجسد اتجاهات وتيارات رئيسية فى المجرى الثورى العام .

ويمكن أن نضيف : ان عملية التحول هذه تقترن بصعوبات ومشاق حقيقية . وأنه اذا امكن فى لحظة من اللحظات أن نحدد سلفا الخطوط العامة لقوى الثورة من ناحية وللقوى المناهضة للثورة من ناحية اخرى ، فان هذا لن يكون من السهولة بمكان أن يتحقق دائما اذا أخذنا أفرادا بعينهم وحاولنا أن نتنبأ سلفا باتجاه حركتهم فى غمار حركة ثورية منطلقين فقط من مجرد الالمام السريع بأصولهم الاجتماعية أو توجهاتهم الايديولوجية التى يمكن أن تكون قد برزت فى مرحلة معينة من مراحل حياتهم .

هنا سوف نضرب مثلا لذلك **محمد مندور** نفسه . فهذا الشاب الذى ولد فى عائلة متوسطة من أعيان الريف ، كان قد أنهى دراسته فى كليتى الآداب والحقوق معا وسافر عام ١٩٣٠ فى بعثة الى جامعة السوربون . وهناك أمضى تسع سنوات حصل فيها على عدد من الشهادات منها : دبلوم فى الاقتصاد السياسى والتشريع ، وشهادة فى أدب اللغة الفرنسية وفقهها ، ودبلوم معهد الاصوات ، ودرس اليونانية القديمة واللاتينية . ودرس

الفلسفة والموسيقى وتاريخ الفن والاديان وزار العديد من متاحف أوربا . فمثل هــذا الشـــاب بتعليمه الليبرالى الكلاســيكى كان يمكن ان يستقر نهائيا فى وظيفته الجامعية وعمله الاكاديمى البحت . بل كان يمكن ان يتجه أيضا الى العمل فى مؤسسات المــال والاعمال ، أو يحترف السياسة واضعا عينه على الدوام على كرسى الوزارة كما فعلت اجيال سبقته من ساسة النظام القديم . لكن محمد مندور اختار طريقا آخر : **ان يدخل فى صدام مع النظــام الملكى التابع . واختار ان يكون مدخله الى ذلك الاتصال بالــرأى العام عن طريق الصحافة** . فاستقال من عمله الجامعى . وعمل فى « جريدة المصرى » ولكنه فصل منها لانه لم يقبل أن يطمس رأيه او تمحى شخصيته . وبالمقاييس المــادية كان العمل فى « جريدة المصرى » يعنى اجــرا اكبر ، وفرصا أوسع لتسلق السلم الاجتماعى . لان الجريدة كانت تمثل تيارا فى الوفد يهادن الســراى وينفتح على عالم المــال والاعمال ويغازل الولايات المتحــدة الامريكية . **لكن مندور آثر أن يعمل رئيسا لتحرير جريدة وفدية وطنية هى « الوفد المصرى » . وهو بهذا قد حسم الاختيار لينحاز الى الجناح الوفــدى** الاكثر شعبية ، والاشد خصومة للسراى ، والاوضح فى نزعته الجمهورية . **وبهذا الاختيار حدد مندور موقفه من الحركة الوطنية المعــادية للامبرياليــة** ولحلف كبار ملاك الارض والرأسمالية المصرية ذات المصالح المشتركة مــع راس **المــال الاجنبى** .

وفى داخل جريدة «**الوفد المصرى**» كان امام طريقان . **أن يدبج المقالات الانشائية** ــ وبأسلوب لا يفهمه غير الخاصة ــ عن « المسألة المصرية » ثم يروح يلتمس ــ وفى ضعف تغطية العبارات النارية ــ **الاستقلال الشكلى من الانجليز المحتلين . لكن مندور اختــار طريقا آخر هو طــريق الدعوة الى** ما اسماه « بالتفكير المذهبى » . وعنده ان مصر « تواجه ثلاث مشاكل لكل **منها حلها الواضح : مشكلة الاستقلال السياسى ، وشكلة أثريــاء الحرب ، ثم مشكلة الظلم الاجتماعى المزمنة المتأصــلة ، وتلك الأخيرة هى التى يجب** أن يجتمع حولها تفكيرنا المذهبى . أما الظاهرتان الاخريان فعارضتان » . **ولكن مندور لا يقف عند حد الاكتفاء بهذا التفكير المذهبى . فلما كانت المذاهب** السياسية ، عنده ، لا تعيش فى فراغ الصدور ، فقد تعين لهذا على اصحاب كل دعوة الى انقاذ الوطن وانها منه أن يضموا الصفوف وان ينظموا انفسهم « لان من يبحث عن حل لمشكلة العيش فى حاجة أولا ان يبحث عن مبادىء ذلك الحل ، وعن الطرق العملية لتحقيق **تلك** المبــادىء » . وفيما يتعلق « بالتفكير المذهبى » فقد كنا نسمعه . كما كنا نراه مهموما بصياغة ما نسماه **بالعقيدة** التى يتعين على الوفد ان يتبناها . وكانت القضية الاجتماعية عنده حجر الزاوية فى بنيان هذه العقيدة . وكان قد رفض « **الاقتصاد** الحــر »

الذى يمكن الرأسماليين من أن يطحنوا الفلاحين ، ويصيب العمال بالتعطل ولا يؤمنهم فى شيخوختهم ومرضهم . وفى مجتمع الاقتصاد الحر .. هذا ، لن يكون المثقفون بأحسن حالا من العمال والفلاحين .

وفى وقت مبكر ، وفى عام ١٩٤٤ ، طرح مندور ما أسماه بمشكلة « العمالية الفكرية » وحدد أنه يقصد بهذا التعبير « نشوء طبقة اجتماعية جديدة ينزل فيها المشتغلون بالمسائل العقلية منزلة العمال بما لهم من حقوق ومطالب ومشكلات » . وتوقع أن تنفجر هذه المشكلة عندما تنتهى الحرب العالمية الثانية . وقد حاول مندور أن يصيغ عقيدته فى شعارات بسيطة ومفهومة من الكافة . من هنا حملت جريدة الوفد المصرى على صفحتها الاولى دائما شعارات ثلاثة « استقلال وادى النيل — الديموقراطية السياسية — العدالة الاجتماعية » . ولم تكن هذه الشعارات متميزة ومتكاملة فحسب ، بل كانت ذات محتوى جديد . فالاستقلال لن يكون استقلال الشراكسة مع المستعمرين ، ولن يكون مسألة شكلية ، وكان مندور يقول ان — الاحتلال الاقتصادى او التبعية — هى ما يتعين أن يصفى بالكامل . أما الديموقراطية السياسية فلن تكون ديموقراطية دستور ١٩٢٣ ، هذا الدستور الذى ينص على توفير الحريات الاساسية للافراد والجماعات ثم ما يلبث أن ينقض على هذه المبادىء العظيمة بعبارة تتردد فى مواده تقول : كل هذا « فى حدود القانون » . وأما العدالة الاجتماعية فلا يمكن أن تقوم فى مجتمع يكون المال فيه أساس تقسيم الناس الى طبقات . وعند مندور ان المصدر الحقيقى للثروة هو العمل .

وكانت هذه الافكار فى حاجة الى وعاء يحتويها ، الى تنظيم ، وقر عند مندور أن يكون الوفد ، ذلك الحزب القائم اذ ذاك ، هو الوعاء . ولم يكن بغافل عما فى داخل الوفد من تركيبات اجتماعية متناقضة المصالح والتوجيهات . ولكنه اتجه الى الارتباط بقاعدة الوفد الشعبية والوطنية ، وبمن فيه من فلاحين وعمال وطلاب ومثقفين وغيرهم . فهذه الفئات هى التى اتجه اليها واندمج بها واصبح واحدا منها . وهذا يفسر لماذا اختار ان يكتب مندور بأسلوب سهل مفهوم حتى عندما كان يتعرض فى مقاله الافتتاحى لقضايا اقتصادية صعبة بطبيعتها : مثلا عن الارصدة الاسترلينية، ودور البنك الاهلى — اذ ذاك فى الاربعينات — فى الاقتصاد الوطنى ومشكلة القطن وغير ذلك .

ومع النهوض المضطرد لحركة التحرر الوطنى لم يكن غريبا أن يتحول مقره فى جريدة «الوفد المصرى» ثم فيما بعد ، فى جريدة «صوت الأمة» الى

مركز حقيقى تتجمع حوله وترتبط به وتتفاعل معه مختلف التيارات الفكرية والسياسية الوطنية والتقدمية . ونحن نعلم أن مندور لم يكن ماركسيا بعقيدته ، لكنه فتح صفحات الوفد المصرى لتعاون شجاع وخلاق مع المثقفين الماركسيين وتعاون معهم ، وأثمر هذا التعاون ثمرات رائعة تمثلت فى ذلك الفكر التقدمى الذى تبنته صحيفتا الوفد المصرى وصوت الامة والذى ساهم فى تعميق وعى القوى الوطنية والشعبية بواقعها الاجتماعى . ولعلنا نذكر هنا — على سبيل المثال — سلسلة التحقيقات التى نشرتها «الوفد المصرى» تباعا تحت عنوان « الباشوات الرأسماليون » . وفى النهاية كان محمد مندور عضوا فى حزب الوفد ثم نائبا فى البرلمان ممثلا للوفد لكنه أيضا كان من أبرز قادة ذلك التجمع الوفدى الذى كان قد بدأ ينمو وينضج أطروحاته السياسية الفكرية فى اطار ما عرف باسم يسار « الطليعة الوفدية » وهو التيار الذى ارتكز على قاعدة واسعة من الطلاب والمثقفين والعمال والشخصيات الوطنية والنقابية ، وفى داخله لمعت أسماء العديد من الشباب الوفدى الديموقراطى والاشتراكى . ونكتفى هنا بالاشارة الى أسماء أصدقاء وزملاء وتلاميذ مندور من المناضلين الذين افتقدتهم حركة التحرر الوطنى والاجتماعى : عزيز فهمى ، ومصطفى موسى ، وعبد الرؤوف أبو علم وسعيد البكار .

ان مندور الذى عاد من أوربا وهو ينادى بأن القضية الاجتماعية هى فى مصر مشكلة المشاكل ، أصبح مصدر ازعاج شديد لسدنة لنظام الملكى الاستعمارى . وكان أكثر ازعاجا لعميد الرأسمالية المصرية المتعاونة مع راس المال الاجنبى ونعنى به اسماعيل صدقى باشا . فهذا الاخير قد راى بغريزته الطبقية أن مندور انما يحقن هذا الحزب الذى تلتف حوله جماهير واسعة فى الريف والمدينة عبارة جديدة بل وشديدة الانفجار هى الفكر الاجتماعى . واخطر من هذا أن مندور لا يقف — كمثقف — عند حد الطرح النظرى لقضايا الاشتراكية وانما يلتزم كما أوضح فى بعض كتاباته بشرحها وتبسيطها وبالتأكيد عليها المرة بعد المرة وذلك بما يخلق الوعى بها فى صفوف الشعب .

ولقد حاولت السلطة ان ترهب مندور ، وعرف مندور طريقه الى السجن مرات عديدة . وعطلت صحيفة الوفد المصرى . فلم يثنه هذا عن متابعة المسيرة . ثم حاول اسماعيل صدقى ان يردعه عن طريق الرشوة . فعرض عليه ان يعينه سفيرا لمصر فى سويسرا . ورفض مندور العرض بحزم . وحدد انه اختار الطريق الذى قد التزم بالسير فيه . وهنا يثبت مندور مرة اخرى انه رجل الاختيارات الصعبة . فعند كل منعطف من منعطفات حركة التحرر الوطنى كان يحدد اختياراته — فى النهاية — مع

الشعب وضد اعدائه ، ومع بناء مجتمع جديد على انقاض القديم ، ومع قوى التقدم والديموقراطية فى مواجهة رموز التخلف والاستبداد .

اشكالية الايديولوجية والممارسة :

على أن الاقتراب من فكر مندور السياسى هو بالضرورة محاولة للتعرف على مصادر هذا الفكر ومنطلقاته العامة والرئيسية .

هنا لا تخفى كتابات مندور ان رؤيته السياسية كانت تتشكل — أثناء دراسته فى فرنسا — تحت تأثير تلك التطورات العاصفة التى انتهت الى قيام الحرب العالمية الثانية . فواقع الامر انه منذ وقت مبكر ، وفى النصف الثانى من القرن التاسع عشر — ان لم يكن قبل ذلك — بعدا لعدد من مفكرى الغرب أن انصار الليبرالية الاقتصادية وان كانوا قد أقاموا نظما ترفع شعارات الحرية الدينية وتنادى بمساواة شكلية وتتظاهر بالعمل على الحد من الامتيازات الارستقراطية الا ان هذه النظم فشلت فى تقديم حلول **للمعضلات الاقتصادية والاجتماعية .**

وفى مستهل القرن العشرين تركز الجدل واحتدم — كما لاحظ ذلك هـ. لاسكى — حول استخدام سلطة الدولة لاشباع الحاجات الاقتصادية للطبقة العاملة . وطرحت الحرب العالمية الاولى سؤالين هما : هل يمكن **أن يتم حل القضية الاجتماعية بوسائل الديموقراطية لليبرالية ؟ ثم هل يمكن** أن يتم هذا ضمن تطور سلمى ؟ هنا وجدت الطبقات الوسطى فى أوربا **وأمريكا نفسها أمام مأزق خطير على كافة الاصعدة السياسية والاقتصادية** والاجتماعية والثقافية فمن ناحية كانت ترى رأى العين أن السياسة الاقتصادية للبورجوازية الكبيرة تتسبب فى افقارها وتدفع قطاعات متزايدة **منها الى صفوف المعدمين . ومن ناحية أخرى رفض مفكرو الطبقات الوسطى** نموذج الحكم الذى قام فى الاتحاد السوفيتى **ممثلا لدكتاتورية الطبقة العاملة .**

هنا اتجهت جهود المجتهدين من هؤلاء المفكرين الى طرح جديد لنظرية **الديموقراطية . وهكذا جرى التأكيد على ان القضية المطروحة هى قضية** تحقيق المساواة فى الفرص الاقتصادية بين المواطنين . وفى هذا يتعين ان تتقدم الدولة باعتبارها المؤسسة التى تستطيع ان تستخدم — عامدة متعمدة — آلية الضريبة لتحقيق التكافؤ الاقتصادى بين الطبقات . وحتم هذا بالضرورة — كما اوضح لاسكى — أن تتدخل الحكومة الدستورية فى مجال الصناعة حتى لا يكون تحقيق الربح هو الحافز المهيمن فى اية صناعة من الصناعات ذات الاهمية الحيوية للمجتمع . وفى الوقت نفسه ، استبعد

هؤلاء المفكرون أن يستخدم القسر ضد أصحاب المصانع • واندفعوا يطـالبون باعادة لنظر وبكيفية شاملة فى المؤسسات القائمة ومن اجل اقامة مؤسسات تخدم اهدافهم .

وما حدث هو أن مندور قد تأثر بعمق بهذه التيارات الفكرية . ففى فرنسا كان هناك اثنان من علماء الاقتصاد البارزين هما شارل جيد وشارل رست اللذان وضعا أسس المدرسة التعاونية • وقد دعا انصارها الى اقامة جمعيات للمستهلكين فى كل انحاء البلاد وحدد جيد ورست أن هذه الجمعيات تشكل الادوات الكاملة واللازمة للثورة على الصعيدين الاقتصادى والاجتماعى . فمن خلالها سوف يتمكن المستهلكون من أن يضعوا أيديهم ويسيطروا على جميع ادوات الانتاج . وليقضوا ، من ثم على النتائج الوبيلة للمنافسة التى ينفلت عقالها فى ظل النظام الرأسمالى .

وقد ارتبط مندور — بشكل عام — بهذه الايديولوجية الاصلاحية • وعبر عن ذلك فى كتاباته التى نشرت فى السنوات الاولى من الاربعينات • ولكن مندور بتكوينه الثقافى الراسخ ، وبسعة افقه ، لم يكن من هؤلاء المثقفين الذين يسطحون الأمور ويكتفون بقشور الثقافة الغربية • ومن هنا فقد تجنب بوعى أن يطرح على الرأى العام فى مصر صورة لنموذج جاهز لما اسماه فى كتاباته « بالديموقراطية الاجتماعية » او « الاشتركية » وفضل أن يتمسك بمضمون هذا المذهب ، او هذه الحركة التى اعلنت انها تهدف الى الانتقال السلمى والتدريجى من الراسمالية الى الاشتراكية عن طريق الوسائل الديموقراطية • ومن ناحية الشكل نجد أن مندور قد تجنب فى جاهز لما اسماه فى كتاباته « بالديموقراطية الاجتماعية » أو « الاشتراكية » وانما تحدث اكثر عن «العدل الاجتماعى» . وتمثل جهده الرئيسى فى محاولة القيام بعملية التنظير لواقع محلى له خصوصيته • وكان يقول « ليس اقتل لنهضتنا الحالية من النقل عن الاوربيين فى غير فهم واضح لاعتبارات التاريخ والبيئة » • ومن هنا ركز على الافكار والمنطلقات الرئيسية التالية :

* ان العمل هو المصدر الرئيسى للثروة . وأوضح بأمثلة ان كثيرين من اصحاب رؤوس الأموال فى مصر وكبار الملاك لم تتكون ثرواتهم من خلال عمل منتج .

* لابد من الاخذ بمبادىء الاقتصاد الموجه . وهنا تتدخل الدولة بالضرورة لتكون لها وظائف رئيسية وحاسمة فى الحياة الاقتصادية وذلك بما يؤمن نهوض الانتاج الزراعى والصناعى واستغلال الثروات الطبيعية

والبحث عن مصادر للطاقة ، وبما يؤمن فى النهاية تنظيم التوال والاستهلاك لصــلحة الفقراء ومحدودى الدخل ، اى بما يعيــد التوازن الى الهيئــة الاجتماعية .

كان هذا على مستوى التفكير النظرى او المجرد . لكن الجديد هو أن انخراطه فى المجرى الرئيسى لحركة التحرر الوطنى دفع به الى أن يوظف فكره توظيفا ثوريا فى واقع كان بطبيعته ، اذ ذاك ، واقعا ثوريا . ومن هنا :

* خاض بقوة معركة الاستقلال الاقتصادى لمصر . ولم يكن يتصور مستقبلا لمصر فى اطار استقلال صورى . وفى هذا كان مبادرا عندما نبه الى زحف ذلك الاستعمار الناشىء ، الجديد ، وهو الاستعمار الامريكى .

* حدد أنه لا يوجد طريق للحد من المظالم الاجتماعية غير طريق واحد هو أن تقوم الدولة التى يتعين « أن تكون أداة تنفيذ ارادة الامة » بالمهام الرئيسية الاقتصادية والاجتماعية .

وعند هذا الحد ترتبط فى فكر مندور قضية الاســتقلال السياسى وتتكامل بكيفية عضــوية مع قضــية العــدالة الاجتماعية والاشتراكية . وهنا يجد مندور مكانه الطبيعى واللائق فى قلب حركة التحرر الوطنى والاجتماعى .

ولعلنا نعلم أن مندور كان قــد عبر فى أوائل الاربعينات — وعلى المستوى النظرى — عن رفضه للنظام الرأســمالى — وفى الوقت ذاته — رفض أيضا ما اسماه « بالاشتراكية العمالية » ، أى الاشتراكية الماركسية. وقد ابدى تخوفه من ان يؤدى استيلاء الطبقة العاملة على الحكم الى أن يغلو العمال فى مطالبهم بما يؤدى الى أجهاض عملية التنمية الصناعية . لكن مندور يعود فى عام ١٩٤٦ ليحيى بحرارة ذلك « الحدث الخطير » الذى تمثل فى تشكيل لجنة الطلبة والعمال . واعتبر أن اتصال المثقفين بالعمال « يشكل نقطة تحول فى تاريخنا الحــديث » وأنه يثرى الحركة الوطنيــة المنطلقة اذ ذاك بمضمون يجعلها تتجــاوز آفاق ثورة ١٩١٩ الكبرى أن فى قيادتها أو فى أهدافها ومهامها المطروحة .

ونخلص مما تقدم الى أن مندور انما يضرب فى عالم المثقفين مثــلا مجسما لمــا يمكن أن تلعبه **الممارسة** من دور حاسم فى ضبط واغناء واعادة تشكيل التفهم النظرى لمشكلات واقع وطنى واجتماعى بعينه . فهذا أيضا

كان من المعالم الرئيسية فى حياة مندور وكفاحه : أن يوظف المثقف حصيلة معارفه فى ارتباط لا ينفصل عن حركة الناس وبما ينفع الناس .

بعـــد يوليــو :

وعندما قامت ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢ بدأت مرحلة جديدة فى حياة محمد مندور وكفاحه . ففى الشهور الاولى للنظام الجديد كان أشد ما يقلق مندور أن تسقط الثورة الخيار الديموقراطى . وفى تلك اللحظات رأى ان حلقـــة النجاة الرئيسية انما تكمن فى تسليح الشعب بحريات سياسية لا تقيـــدها قيود دستور ١٩٢٣ . وفى أواخر ١٩٥٢ تعاون مـــع مجموعة من المفكرين المـــاركسيين والديموقراطيين على انشاء « لجنة الثقافة الشعبية » التى حددت مهمتها فى اصدار مجموعة من الكتب المبسطة والصغيرة الموجهة الى الشعب تحت اسم « كتاب المواطن » . وفى هذه السلسلة كتب مندور كتابه الممتاز « الديموقراطية السياسية » الذى ضمنه النص الكامل لاعلان حقوق الانســان . وقد نجح مندور فى أن يوضح بجلاء أن قضية الديموقراطية سواء فى شكلها السياسى أو الاجتماعى أو الاقتصـــادى هى أسلم أنواع التنظيم لا لتحقيق الاستقلال والتحرير فحسب بل لحث الشعب وتمكينه من بناء بلده وتعميرها بما يوفر له حياة حرة وكريمة . ان قصــــة كتـــاب الديموقراطية السياسية يصعب اختصارها فى سطور قليلة لكنها تحكى قضية اختـــلاف مندور مع نظام لم يتخلف مندور عن مساندته فيما بعـــد دون أن يستشعر فى موقفه أى تناقض ، عندما اتجهت ثورة يوليو الى تحقيق الكثير ممـــا دعا اليه ودافع عنه وكتب فيه وضحى من اجله .

شعـــر

أغنية صغيرة اليه

د. حسن فتح الباب

عائد من زمني

غارق في وطني

وطني مهـد هلامي وثير

دودة القـــز أنا

ضمها في صدره العـاني الجريح

فانحنت تنسج أكفان الحرير

لست بالغازي الصليبي

ولكن الذي أحكم أغلالي

« صبيح »

قصيدة بالعامية :

المماليك ..

مختار عيسى

... والشمس الطازة بتفرك عين الخلق
وترش الضي ف غرب وشرق
وعيون الضهر بترصد قلب الكون
والشارع زى سفينة نوح
والناس . تدارى فى الخرقات وتخاف من لسع الشمس
من لمس الأرض الصهدانة
من الهمس الصارخ ف الهمس
نزلوا المماليك ..
بالنفخة الكدب ، وهز الراس م التيه والجبروت .
ف عنيهم تلمح اول شيء سحابة غدر ،
وسيول الموت
على صدر المملوك منهم تل النياشين
تقدر تحصى جرايمه . ان تحصى نياشينه
فى ايدينه
كرابيج الحاكم ،
بتفح كما الحية ، وتحفر الف قناية ف ضهر الناس
وتبعتر خوفها على المساكين
تجرى الميادين م الذعر
ويجر الشارع ابوابه . يهرب مقتول الانفاس

يتفل دكاكينه ويهرب ،

ويشد سنينه ويهرب ،

يتكعبل فى الأسفلت ، ويهرب ،

ينفد بالجلد

ارحم م الجلد

والحجر الصلد بيصرخ فوق كل رصيف

يا لطيف !!

نفخ الملوك فى البوق

أمر السلطان !

تندفن الكلمة ، ويخرس كل لسان للحق

الكل يخشى الشق .

مقطوعة رقابى الشعرا

ان حاولوا يبوسوا الشمس ،

او مدوا اليد يشدو الغد من عين الأمس

او صادقوا الريح الرهوان

او غنوا للجمانين . اغنية الرغفان !

أمر السلطان .

مشنوقة الكلمة على بابى

ان لم تتـ[illegible]ـل فى شبابى

وتعوم فى العطر الملوكى

تتحزم بحزام الصمت

تترقص قدام أعتابى

وتقدم قلبها قربان

أمر السلطان .

مسجونة الكلمة المعجونة من عرق الحرف

مخنوقة الكلمة المسلوقة بزفير الفرسان
أمر السـلطان .
فانشرخت جدران الكون
واتبعتر غينا الانسان !
الشمس على الزنازين بتحوم
وتفك ضفاير القضبان
تبرى خيطان الفنى سلاح مسموم
يندك ف ضهر السجان
تستغفل شيخ الحراس
تتسلل ويا الأنفــاس
تصهر فى قيودك يا بلادى .
وتفك حصار الانسان ..

عن الينبوع والغياب
وحدة وتحولات الموضوع القصصى عند "مجيد طوبيا"

عبد الرحمن ابو عوف

لان النسق البنائى والفكرى يتخذ وباقتدار ناضج اكثر من بعد ودلالة فى رواية (الهؤلاء) لمجيد طوبيا ، فقد كان ومن ابسط قواعد الصدق **النقدى فى تناولها وفهم قيمتها ، أن يعيد القارىء فحص المساهمات السابقة** للكاتب مع جيل الستينات فى تطوير الشكل القصصى العربى المعاصر .... والتى كانت حصيلتها على التتابع مجموعات (فوستوك يصل الى القمر) و (خمس جرائد لم تقرأ) و (الايام التالية) و (الوليف) والقصة القصيرة الطويلة الفذة (دوائر عدم الامكان) و (وغرفة المصادفات الارضية) ، و (وحنان) ، ويتحفظ (أبناء الصمت) واخير ثلاثية (ريم تصبغ شعرها) .

*** (سمات القصة القصيرة وتحولاتها عند مجيد طوبيا) :**

ولعل النظرة الاجمالية لوحدة هذه الاعمال - تعطينا اليقين بأن ارهاصات البداية ومعاناتها المغبة القلقة تبدت فى البحث عن مفردات لغة السرد القصصى او كل عناصر عملية التشكيل والابداع فى التحامها الطبيعى بالموضوع والمعنى والاختيار والموقف من الواقع فى تحولاته .

لعل هذه النظرة والفحص للبداية تكشف عن بدء اكتمالها ونضجها فى عطائه الاخير والذى سوف ينصب عليه تحليلنا ودراستنا ، بمعنى أكثر تحديدا،ان ما سوف نكتشفه فى الكلية التى تشكلها هذه القصص القصيرة من سمات جمالية وفكرية موجودة فى الجزء ... فثمة وحدة وتعدد ، وثمة نمط يتشكل ويتحول من عمل لآخر ، وصعوبة فهمه وتقيمه وكشفه تقتضى حساسية نقدية فائقة اليقظة ... لعدد من كتاب جيل الستينات اثبت بما قدمه من ابداع قصصى واخيرا روائى ، انه يدرك المهمات الفكرية والجمالية المعاصرة التى آن اوان تجسيدها فى قصتنا المصرية بوعى او روايتنا المصرية بمعنى خاص او روايتنا العربية بمعنى اكثر رحابة .

ولعل استمراره الدؤوب هو وعدد قليل من جيل الستينات فى الابداع ثم فيما هو أخطر ، التحول الطبيعى للتجريب والبحث عن شكل وموضوع جديد للرواية المصرية ، رغم الحصار ، وتلوث المناخ السياسى والثقافى والفكرى والاعلامى ، لعل سببه الجذرى هو الوعى بهذه المهمات الجمالية والفكرية التى قصر ، أو قل غاب عن كثيرين سواء من كتاب الاجيال السابقة أو المعاصرة فهم قانونها الجمالى وموقفها الفلسفى ، فى رؤية حياتنا كجزء من حياة العالم . وتقصى سر الازمة النفسية والسلوكية لحركة المجتمع المصرى والعربى منذ عاصفة التحولات الوطنية والاجتماعية التى قادها عبد الناصر حتى الانهيارات المريبة والمريعة التى يشهدها نفس الجيل ، وتشكل ضغطا قاتلا على رؤيته وأحلامه وطموحاته ونوعية حياته ، فى أبسط اشكالها ، فى الاسرة ، والعمل ، حتى أعقد أشكالها واحدها فى علاقاتهم بالسلطة ، والمؤسسات القانونية والثقافية والاعلامية .

لذلك فقد كان اختيار الموضوع الروائى فى (الهؤلاء) مبررا جماليا وفكريا وايضا تطورا طبيعيا لطموح التعبير عن أزمة جيل الستينات ، بكل تعدد مستوياتها السلوكية والفكرية والسياسية ، بل فالنقل ما هو ابعد . الاغتيال ، والقتل المتعمد غير المرئى والبطىء لطاقات وحيوية واحلام البراءة، لجيل وجد نفسه فى تناقض بين الماضى بكل قيمه السلفية الغيبية ومؤسساته القاهرة وطرح الحاضر بكل ديماجوجية وانتقائية حلوله السياسية والفكرية ، وايضا تركيبات مؤسساته البرجوازية الطفيلية الجاهلة ، والمعادية حتى لقواعد عصر التنوير البرجوازى ، المعروفة لكل ذى بصيرة .

فالأنا الطارد ، المرعوب ... المدان المعتقل فى رواية (الهؤلاء) هو القاسم المشترك او تلخيص وتكثيف السمات العامة لكينونة وجود حركة المثقفين المصريين الذين عانوا وتبلور وعيهم بأبعاد المأساة الاجتماعية والسياسية لشعبهم ، وتجاوزوا فى نفس الوقت الحلول المطروحة حتى من الاخوة الكبار والحرس القديم للفكر الاشتراكى التقدمى بكل فصائله من الاربعينات وحتى الاتجاه اليسارى الرسمى التبريرى .

وبتلقائية الصدق فى الابداع - أو الحساسية بالاسلوب البنائى القصصى القادر على كشف حضور هذه الازمة توالت قصص قليلة يمكن أن تقف عند بعضها فى (المجموعات الثلاثة) لمجيد طوبيا ... تشكلت فيها مجموعة سمات جمالية ، فليس هناك حكاية (عن) ، أو سرد تجربة متكاملة مضت ، أو رسم لوحة جو ، واشخاص ، أو تحليلات متعالية ، أو ثرثرة فى السرد ، بل كل ما يمكن أن تقف عنده هو حضور الواقع . بكل توتراته وصراعاته ومعاناة التعامل معه ، وهو هنا واقع متعدد المستويات بعيدا عن ضيق الافق فى فهم

بعد الواقع فى الادب بالمعايير الواقعية التقليدية او التسجيلية او النقدية السيكولوجية .

ولكن يجب الا يظن هنا أن القصد الاجتماعى ، أو موقف الكاتب قد غاب ، او وقع فى شبكة الغربة والنشؤ والتعالى عن النفاذ لجوهر اسرار العملية الاجتماعية فى واقعه ، بمعنى الرصد الفنى المجسد للتعديلات التى مست خريطة البنيان الطبقى فى بلادنا فى الريف والمدينة وما احدثته من خلخلة وتغير فى القيم السلوكية والتصورات وعالم المثل .

(عن فوستوك يصل للقمر) :

بدات الرحلة الابداعية برمز واضح ، كان موضوع قصته (فوستوك يصل الى القمر) فبدلا من الاستسلام للتواكل فى العهد الغابر (يا خفى الالطاف نجنا مما نخاف) يرتبط السائق بعصر العلم المسيطر على اجواء **الفضاء (الى القمر بالسلامة يا فوستوك) ولقد حكمت هذه الرؤية المستقبلية ، مجموعة القصص التى توزعت فيها نغمات متحدة تتوازى وتتقاطع ، تنشد** فى عذوبة واقعية شاعرية اغنية عن حاضر المدينة بكل تناقضاته فى قصص (بلا حكمة ، والرصيد ، والفأر الذى لم يمت) ، يغذيها ويعمقها عودة بين الحين والآخر لماضى المدينة الغائر فى وجدان جيلنا ، كثورة ١٩١٩ فى قصة (كشك الموسيقى) عندما رفض اهالى زفتى هدم الكشك الذى اصبح رمزا لايام الثورة كذلك اصداء مجزرة فتح كوبرى عباس على الطلبة فى قصة (فاتح الكوبرى) فاذا عرفنا تاريخ كتابة هذه القصص بين ٦٣ — ٦٧ لادركنا اهمية اختيار الموضوع فى وقت كان الحاضر السياسى يشجب ويلغى من وجدان جيلنا كل ما حدث فى تاريخنا الحديث من فترات النضال الوطنى التى قادها حزب الوفد ، لذلك فأيا كانت القدرات التعبيرية هنا غير مستقرة على اسلوب متميز ، فيكفى انها ادركت بصدق معنى البداية ، **غير اننا نظلم الكاتب لو لم نقف عند ملاحظة فى البناء والسرد ومواجهة الحدث والشخصية مباشرة والرعينة الواعية فى تجنب الطرق السهلة التى طالما تمسكت فيها القصة القصيرة عندنا فى بداية الستينات .**

*** (عن خمس جرائد لم تقرا) :**

فاذا القينا نظرة اجمالية على نضج واتساع افق هذه الرؤية فى عطاء المجموعتين (٥ جرائد لم تقرا) ١٩٧٠ و (الايام التالية) ١٩٧٢ لوجدنا وحدة اساسية تتحدد فى البداية فى شكل الانا المغترب المهموم ... الغارق فى **احساسات التآكل والعقم واللا معنى ، غير انه ليس الأنا الا نطولوجى ..**

الوجودى ... المنسحب من مواجهة الواقع أو الهموم فى جدران ذاتيته . بل هو الشاهد والضحية ، صاحب القضية الضائعة فى عدم تحديد جهـات الاختصاص ، هو أنا ... ينسج فى تأنى وسحر وبلغة احتمالية ، وبصور متقطعة ... نوعا من السرد العنكبوتى ... يكشف عن مدى الوعى بأسرار اللعبة الكبرى التى تتخذ من مصير جيل بأكمله ملهاة مبكية ومحزنة ، **لذلك تتحطم كل المواصفات المريحة فى الوصف ورسم الشخصيات ، والحوار ، والبداية والنهاية ، لتصبح القصـة دوارا محموما بين الممكن والمحتمل الواقع واللاواقع ، العينى والمتخيل ، الصورة المجسدة والتجريد ، ويصبح الزمن اكثر عمومية ، لينجو من اللحظة المحدودة ، اليقينية ، ومن ثم يصبح الواقع فى حركة ويتجاوز فهمه النفعى المحدود ، ويطرح بالتالى سؤال يبحث عن اجابة ، وبالتالى عن فعل يتجاوز الواقع المطروح .**

فى مجموعة خمس جرائد لم تقرأ : يتدم الأنا كشخص غريب ، مغرم بالبحث عن حقيقة الاشياء ، عبر رحلة غريبة أعطت الكاتب فرصة لمناقشة **كل ندوب الأزمة السياسية والفكرية التى تفجرت عقب نكسة ٥ يونيـه ،** ولأن الفكرة الرئيسية هى تصوير عناء وقسوة البحث ، فقد تخلص القصاص من التزام المواصفات الواقعية أو الاقناع بطريقة المألوف ، بل انطلق من الواقع للحلم وهدفه هو القاء **أكثر من نظرة على التجربة الانسانية ، فكيف كانت ؟ فى قضية (مائة ليون نحلـة فى الرأس) يصرح راويـة القصـة** والشخصية الرئيسية فيها قائلا « أن هناك سؤالا يحتاج جواب الا من حل أو جواب ؟؟ » وهذه الصرخة رغم الثوب الرمزى والعبارات غير اليقينية، والأحداث غير المقيدة بمعقولية تتحكم فيها بوضوح قلق الكاتب النابع من مناقشته لطبيعة حياتنا ، فثمة دائما وجهتها نظر حول بعض الأشياء العادية اوردها القصاص فى امثلة عديدة .. اهمها الخلاف الذى دار حول حقيقة وجود (روث البهائم) فى (الطريق أم لا ؟؟) ثم ذلك بين عسكرى المرور **والراوية والأهالى ، بجانب ذلك كثرة التساؤلات حول قياسـه لقطر بئر السلم لمبنى المجمع المالى ، والنظرة اليه من قمته ومن قاعـه ، أو من أين** يأتى الضوء المسافر ؟ من نجم يشع ؟ .. الخ وكل ذلك يشحن القصـة بعناء وحمية البحث عن معنى ما أو حقيقة أو يقين . فهل يتم ذلك فى الحلم أو الارتفاع عن الواقع ؟ يتخيل الراوية انسانا فى حجم عقلـة الصـباع **المرتـدى (لحـذاء السبع خطوات) الموصل لغاية الغـايات ، أو يكـون فى العودة لأصولنا التاريخية مرموزا لها هنا بصلاة الراوية للشـهر أم يكون فى الواصلة فى البحث ، مرموزا اليها بالصباح الذى نفذ زيته .**

على أية حال فثمة رمزية فى هذه القصة ، أدت بها لأن تكون تجربة ناضجة وفى نفس الوقت مشوبة بشىء من التصنع ، فى بعض اجزاء منها .

جعلتها غير متماسكة وغامضة ، لا الغموض المتولد من حساسية وتعقد ما تعبر عنه بل الغموض النابع من قصور فى أدوات التعبير اللازمة لهذا النوع من القصص فقد كانت بعض العبارات واضحة غير مكثفة أو موحية.

ويبقى بعد ذلك فى المجموعة عدة قصص تشكل محاولة فنية تلمح بكل ايجابياتها وسلبياتها فى التجريب فى محاولة الوقوف وجها لوجه أمام وجدان عاجز مهمش وأمام عالم غير مفهوم صامت مرهق . يموت الراوية تاركا (خمس جرائد لم تقرأ) فى قصة بهذا العنوان وفى جو العفن والعطن الذى يهب من شقته ، تحدث عملية شهادة دامية عن حياة آثرت الانسحاب من سقوط وعجز دائم وفى قصته (مطارحة غرامية) يعانى الزوج من ذعر غير مبرر يجعله يظن ان طوله ينقص ، ويفقد حيويته ، ورغبته فى زوجته، ويطل الموت هنا أيضا فى اشكال كابوسية ، ان عربة الموت السوداء تطارد فى الطريق وعبثا ، كل الصراخ الذى يستنجد به وفى قصص ·· لزمة ، وكل الأنهار ، تصبح اللغة والحوار بناء سردى له استدارته حو زمنية حدث عام فى المدينة الوثنية ، رغم تقديمه فى مستوى واقعى محدد كحديث بين صديقين فى القهوة ، أو رجل وزوجته يثرثران وهو يحلق ذقنه ويرقب وجهه وخياله فى بؤرة المرآتيين وهما فى حالة توازى ، وفجأة تتحدث المرآة عن رجل جالس عند البحر دائما عند اللسان .. ذلك الرجل المنتظر الذى غرق ولده .... ولكن لعل قصة (الجاحظون ، فى هذه المجموعة تشكل الدليل النقدى على صحة استنتاجاتنا فى البداية عن سر ، العقم . والتآكل واحاسيس التمزق والتهرأ ، فهنا ينسج الأنا شبكة مراوغة ومكثفة عناصرها ، الواقع والحلم الفانتازى ، تتصيد هذه الشبكة المبنية فى اتقان تجريدى احتجاج وتمرد على التطفل المزعج ، حيث تبرز دائما اثناء حلم الغرق فى النهر هذه الصورة (كان يقف هناك بعينيه شديدة الاتساع شديدة البروز ، يحدق بهما ويحملق تحوى . ومن ورائه مبنى التليفزيون ببرجه العالى) وتتسال وقائع الصور الكابوسية لرغبة انسان وحيد مقهور يرغب فى الاحالة الى المعاش ، لا يجد خلاصه الا فى التعمد فى مياه النهر ، الشاهد الأبدى على دراما ومأساة الحياة المصرية ، وفجأة تتحدد صفة (الجاحظون) حيث يتذكر الراوى (رأيتنى فى بطن أمى ، داخل الرحم وكانت به اشياء غريبة ، أمعاء ، وخلايا ، ودماء ، وافرازات عجيبة الشأن ، وانسجة وشرايين ، وأوردة وعين جاحظة وندوات سياسية .. الخ)

*** عن الأيام التالية :**

لقد تعمدنا تحليل قصص هذه المجموعة وبالذات كل من قصة (مائة مليون نحلة فى الراس) وقصة (الجاحظون) لأننا وببساطة نغيب عن معظم

نقاد الأدب عندنا ، سوف نجد فيهما بذور وارهاصات وبدايات تشكل تجربة الكاتب نفسه فى الرواية ، وفى رواية (الهؤلاء) بالذات التى لا يمكن فحصها نقديا وتقييمها الا بفهم تجربة الكاتب ككل والصبر على رصد تفاصيلها الواعى بها والغير واعى فى نفس الوقت ولكننا نظل نتابع تحليل ابرز سمات تجربته القصصية فى المجموعة الثالثة (الايام التالية) ١٩٧٢ ، ان (الأيام التالية ، اختارت موضوع قصصى .. توزع فى عدة قصص أبرزها (الوباء لرمدى .. اننا نوجل ، الايام التالية ، هجرة الضحاك ، يشكل فى اعتقادى سمات عامة فكريا وجماليا ، متعلق بحساسية نائقة ورغبة حالمة واعية فى نفس الوقت تعتبر تخطيا وامتدادا لمجموعة (٥ جرائد لم تقرأ) بمعنى بداية التمرد على مشاعر التآكل والعقم والاجدوى .. تلك المشاعر الكثيبة التى تراكمت على عين كل ذى بصيرة عقب هزيمة ١٩٦٧ خاصة من وجهة نظر جيل الستينات الذى رصد مقدمات الهزيمة والانهيار قبل وقوعه .

لقد بدأت مرحلة الضياع والشتات والقلق ومناقشة كل الاسس التى تقوم عليها حياتنا وطرح التساؤل على السنة الجميع (كيف نكون أيامنا التالية) ..

فى قصة (الوباء الرمدى) تلتقى بنفس الراوية وفى الحاضر يقول (كان ما رأيته غريبا حقا لم أر مثله من قبل ... رغم أننى رأيت الكثير) ونعرف على الفور انه زار احدى المدارس الثانوية بالمدينة ولاحظ ان تلاميذ (ثانية علمى خامس) يهرولون فرادى وفى هدوء مريب (وليس هذا هو الأمر الغريب الذى لفت نظرى ، العجيب حقا أن معظم تلاميذ الفصل كانوا يضعون فوق عيونهم نظارات سوداء ، وبالاستفسار علم انهم غير مرضى بالوباء الرمدى فما هو السبب ؟ يتخذ الكاتب هنا على الفور اسلوب البناء فى السرد فى شكل تحقيق مع ابرز التلاميذ ، ومع الناظر ، ومع آباء التلاميذ، ويظن من يقرأ القصة انها مجرد رصد لاحدى حالات الشغب فى المدارس ، ولكن ورغم البساطة فى التعبير وعدم الاسقاط ينمو فى قلب القصة وبدهاء معنى ذا دلالة عامة .. عن اضراب وزعماء ووشاة وناظر متعجرف ، يرتدى هو نفسه النظارة السوداء .

ان المعنى يطل عبر تضمينات السرد البسيط ، ليسخر من ادعاء الوصاية ، والنظام والقهر ، واغتيال التمرد البرىء للشباب ، فاذا وعينا جدران العملية الاجتماعية وقت كتابة هذه القصة سنة ١٩٧١ لحدثتنا الجرائد والدوريات عن اضرابات عنيفة للطلاب ضد الوصاية الأشمل للدولة وليس مجرد النظار الصغار ، والدليل على صحة استنتاجاتنا نهاية القصة الساخرة على لسان الناظر (وعلى كل حال فقد فعلت ما فعلت من

أجل صالح الجميع واولياء الأمور والمدرسين .. وابنائى الطلبة) ان المدارس دائما هى صورة مصغرة لنظام الدولة ، وفاشية هذا الناظر القزم الذى اوقع العقاب على التلاميذ دون ان يعرفوا الأسباب ، فاشية هذا الناظر تشكل كاريكاتير لفاشية أشمل تسود فوق الشعب ، وتسدل على عينيه نظارة سوداء حتى لا يبصر طريق الخلاص منها .

أما عن قصة (الأيام التالية) فاصطياد المعنى يحتاج لنفاذ عبر شفافية وغرابة التكوين السردى للقصة التى تقدم أزمة زوجة طحنت أعصابها ضجة ورتابة وزخم حياة المدينة الوثنية ، وربما لأنها (فى ذات يوم — فى ماضى الأيام — قررت هى الا تنحنى أمام أقواس المدينة الخنيضة ، فامتلأت رأسها بالجروح والكدمات ظلت مرفوعة الرأس ، فتصطدم بسقف القوس حتى سقطت فاقدة الوعى ، فحملوها فوق نقالة الاسعاف وبهذه الطريقة مرت أسفل عدد كبير من الأقواس ... ثم قال الطبيب — همس الطبيب — (بأنها فى حاجة الى فترة نقاهة فى موقع ناء عن الناس) ويختار الرجل والمرأة مكان على شاطىء البحر ، والرجل هنا أى رجل وكذلك المرأة ، والمكان اى مكان .. فالمجاز فى الوصف والحوار والحدث .. ينمو على عادة قصص (مجيد طوبيا) التى حللناها سابقا .. ينمو ومن تفاصيل عامة عن الواقع ليتجاوزه الى واقع أرحب ،اكثر نفاذا لادراك الواقع المحدود والحدث المحدود ، وسمات الشخصية وسلوكها الظاهرى غير أنه لا يستغرق فى نفس الوقت فى المشاعر والأحاسيس الباطنية بحيث يتحول الواقع الى مهمة ، وهنا فى قصة (الأيام التالية) يعود بنا الكاتب لتجربة اكتشاف بكر عاشتها دائما محركات الحس والغريزة ، عند الانسان لاكتشاف أبعاد مكان ما ، وزمان ما ، عبر .. بحث تموجاته رتيبة وكأنه مل أبجيته) .

وتبدأ مشكلة تحديد الزمن وأسماء الايام ... (كان البيت فى ذلك الأمر مشكلة عويصة لكنى عدت وقلت أنه من الجائز جدا أن نحتاج الى معرفة اسم اليوم الذى نعيش فيه ، ولا أحد يضمن ما سوف نحتاجه فى المستقبل) ثم (جلسنا معا وفكرنا أن احسن حل هو أن نضع لكل يوم علامة مميزة ، فيوم أمس هو اليوم الذى حدثت فيه العاصفة فيصبح يوم العاصفة ... واليوم التالى هو اليوم الذى تنبهت فيه الى توقف الساعة فهو اذن يوم الساعة أو يوم التنبه .. وهكذا .. ولابد أن نختار للغد أبرز أحداثه ونسميه باسمها ، ونفعل نفس الشىء لبعد الغد ولبعد بعد الغد

ودواما) وليكن يوم العاصفة هو أول الأسبوع وليكن هو أيضا أول الشهر ..
ومنه نبدأ فى تكوين تقويمنا الخاص) لسنا بعد ذلك فى حاجة لفهم بعد المعنى فى هذه القصة التى تتجاوز فى اعتقادى قدرات الكاتب نفسه فى امكانية تحقيق هذا الاحكام بين الواقع والرمز ، الشعر والسرد ، المعنى السيال فى تضمينات الحدث الخامى ، والعالم الخامى ، ورغم ذلك ، وبالفحص التحليلى الذى اتبعناه .تلتقى بالقصد الإجتماعى واضح ان زمنا آخر وحياة اخرى وتقويما آخر ، لابد من ايجاده بديلا لهذا الزمن ، والآن الرتيب العفن الذى نعيشه ، ونغرق فى أوحاله التى تتخذ اسم المألوف ، والتعود ، والطبيعى والشرعى .. الخ الى آخر الافتات التى تبرر استمرار الواقع على ما هو عليه ، دون تغيير وتطوير ، الى واقع أرحب اكثر نقاء وصفاء .
وتبقى قصة (هجرة الضحاك) مغرية بالمناقشة ، ربما لأنها بلورة فائقة التوهج لما استقر عليه الكاتب من رؤية فى البناء توازى بكسارة الفكرة وشاعريتها حاولنا رصد تطورلتها عبر تحليل عدة قصص محددة ، فهناك كل مفردات لغة التشكيل فى القصة من حدث ، وشخصيات ، ومكان ، وجو ، ومعنى متعدد المستويات كل ذلك يصهر فى توازن وتناسب محسوب وتلقائى فى نفس الوقت (سمعت أمى تحكى عن ابى بأنه ، كان يملك بدنا له قوة فحل ، وحيوة تيس ، حكت أمى ، لذلك جعل من النساء متعته الكبرى)
هكذا تبدأ هذه الرباعية الوترية المندوجة . أقول رباعية وتربة بمعنى اختيار البناء القصصى على أساس لحن رئيسى موزع فى ثمان نغمات متقاطعة ومتوازية : ١ ـ الأب ، ٢ ـ الوشم ، ٣ ـ الزار ، ٤ ـ العشب ، ٥ ـ الطينة ، ٦ ـ البتر ، ٧ ـ القطار ، ٨ ـ الابن . هذا الأب ـ الجسد ـ الماضى ، الاخصاب ، الذكر عبر التاريخ يجذب الأم اليه نحو المصطبة ولم يتركها الا مع صياح الديك فى الفجر ، ويذهب كعادته للحقل غير انه لا يعود ، وتنجب المرأة طفلين فى بطن واحدة ، لكل طفل ثدى يرضع منه كل طفل منهما (كأنه واحد فى مواجهة مرآة) لكل طبعه المختلف الضحاك شقى ، يقود العاب الأطفال ، يتسلق الآثارات القريبة تستدقظ فيه غرائز الرجولة مبكرة ، عندما يرى ضاربة الودع الغجرية بعرى ملابسها ، وعندما ينمو ويصبح رجلا ، يضاجع النساء فى بساطة (اقدر أن احملق الى اية امرأة فى القرية ، وأهمس اليها بعدة كلمات لتصعد الدماء الى وجهها خجلا ، فهل تقدر انت على ذلك) ويوازى هذا الخط ويتاطعه. بداية مرض ثدى الأم الأيمن الذى رضع منه (الضحاك) ... والغريب أن تطور مرض الثدى وعلاجه بالأعشاب ، والصبار حتى غمصه بالعدسة المكبرة ، عندما أصر الضحاك على استدعاء الطبيبة ، ان تطور مرض الثدى ، يلقى ظلاله على تحولات فى شخصية وطبيعة (الضحاك) حيث يغادره المرح والتفتح وشهوة الحياة ، ويغرق فى الاكتئاب ، ويشحب ويبدو منهزما ، الى ان يتقرر بتر الثدى ، وهنا يختفى الضحاك ، كما اختفى الأب،

ويفسر اختفائه بأكثر من سبب وتتناثر اخباره فى الغربه ، وتظل الأم تنتظر الاب والابن الذكر ، والبذره ، لكنها من حين لآخر تمد يدها الى مكان ثديها المبتور . (واخرج الى ليل القرية الكئيب واذناى تفتقد ضحكته الطويلة : لم يكتمل البدر منذ غاب ، وبدأت أرقب فى عيون الرجال نظرات صامتة كأنها تقول لى ذهب المهزار وبقيت انت) (ولطالما رأيت حقول القصب الخضراء : ونخلتنا العالية واتذكر وشم الخطوط الثلاثة فوق ذقن امى وقبلاته الثلاث فوقها ، ودموعها المنسالة فوق خديها ، فاسأل نفسى ، ألن يعود الضحاك ؟ وعندئذ اشعر بالذنب لأنى كنت أحسده واغار منه).

ان البناء الذى أتبع فى تشييد عناصر السرد القصصى ليصل هنا بامكانيات الشكل القصصى لتحوم غامضة متآكلة تظل تنجر التساؤلات الفنية فى وجدان وعقل القارىء ، فهنا تناقش التساؤلات الفنية فى وجدان وعقل القارىء ..

فهنا تناقش وبكثافة شعرية لها سمتها الخاص وموسيقاها السرية اناشيد الاخصاب والرجولة ، وشهوة الحياة ، وعنف الطبيعة الوثنية حيث تتحد وحدة الوجود (النبات والحيوان . والانسان ، والارض والكون اللامتناهى) ويصبح (الضحاك) هنا وجودا ابديا للطفل . البذرة . الرجل. الذكر ، المفهوم بالحياة ، الحياة نفسها . كل ذلك فى لحمة جو صعيد مصر . بشمسه الساخنة الدافئة وارضه الخصبة الجدباء ، فى الحوافى : حيث الجبل والمجهول والمغامرة ، وحياة الغجر ، وتظهر الام هنا فى بعد أسطورى.. فهى الأصل والارض . والوحدة التى تربط بين الأب والابن ، الماضى والمستقبل ، وكلاهما غائب ، ولا يبقى الا الحاضر و (هذه هى تضيته التى صاغها بالفعل المضارع فى كل قصصه المتميزة ، والتى كان جهدنا النقدى منصبا على كشف جوهرها ودلالتها) .

هذه هى السمات الأساسية فى تجربة (مجيد طوبيا) فى ثلاثةمجاميع قصصية ، كانت أسهاما له تفرده وسط ابناء جيل الستينات ، ابراهيم أصلان وجمال الغيطانى ، ومحمد البساطى وآخرين حاولنا تتبع الخط الجمالى والفكرى فى تطوراته وتحولاته . واتبعنا اسلوب التحليل والاستشهاد من نفس القصص لكى نستخلص النتائج التى تشكل حدود وتخوم مفترق الطرق أو تللحظة الاستحضار التى يعيشها كاتب له حساسيته وتيقظه ، يستشعر تحولات فى الواقع ، ويستقر على رؤى جديدة ، أستنفذتها امكانيات الشكل القصصى للقصة القصيرة ، فبدأ يتلمس طريقة لشكل الرواية القصيرة أو القصة القصيرة الطويلة ، فكيف تمت هذه المرحلة : والى أى مدى تحدد فى عطائها بعد فكرى أو جمالى له تفرده ، يتجاوز

الطريق المسدود الذى طالما تسكعت الرواية المصرية فى دروبه التقليدية المستهلكة أو الواقعية التسجيلية النقدية .. الخ الى آخر اشكال الرواية الجاهزة المستوفية الشروط ، السلوكية والنفسية ، عن انماط وشخصيات يظن الروائى المتأله انه يرسمها بعكس سمات وحياة واقعه وعصره ، فى عصر تبدلت فيه المفاهيم والتصورات الواحدية الجانب ، حيث تطرح تطورات العلوم الطبيعية والرياضية والكيمائية ، مفاهيم عن الزمان ، والمكان . والانسان ، نسبية تختلف عن مفاهيم للقرن التاسع عشر ، بجانب أزمة الفكر الفلسفى فى مشكلة الأداة التى تدرك الحقيقة والمعنى والقانون العلمى ، بحيث احتلت مراكز الأبحاث وتطورات العلوم ، والاحصاء ، اماكن كانت تحتلها مفاهيم الفلسفة التجريدية ، كل ذلك يؤثر على الرؤية الفنية والروائية بالذات ، لأن الرواية تقطير لرؤية العصر . ورؤية العصر الحالى تختلف عن كثير من الرؤى التى كانت سائدة وراء مدارس الرواية التقليدية التى مازلنا نتخبط فيها .

ولقد تم التحول للرواية عند (مجيد طوبيا) فى شكل محير يحتاج للتحفظ ، ففى حين كانت قصته القصيرة الطويلة (دوائر عدم الامكان ، تطويرا وتعميقا للرؤية الجمالية والفكرية التى حددناها خلال تحليل مجموعاته القصصية ، جاءت رواية أو قل بمعنى محدد جاءت محاولته (ابناء الصمت) على عكس هذا المستوى الذى تميزت به حساسيته فى الابداع ، رغم ما فيها من صور واحداث ، وشخصيات ، تعيش احدى احتلات واقعنا وتاريخنا المعاصر ، اقصد حرب الاستنزاف والصمود فى جبهة القتال عقب هزيمة ٦٧ ، ولا جدال ان من حق (مجيد طوبيا) ان يكتب عن الخطر الأحداث التى يعيشها الانسان المصرى ، غير ان من حق النقد أن يتزمى مدى صلاحيات هذه التجربة فى اطار الأساس الادبى والنقدى النوعى الذى استنبتناه من مناقشة ابرز تجاربه القصصية ، وربما لن يخسر كثيرا أو يخسر هو لو وضعنا (ابناء الصمت) وعدة قصص فى المجموعتين (٥ جرائد لم تقرا) و (الأيام التالية) رغم بروز وأهمية الموضوع المختار سياسيا واجتماعيا ، لو وضعناها فى جانب بعيد عن عمله الأساسى الذى سيبقى وان يقترن باللحظة العارضة وادب المناسبة .

والدليل على صحة هذا الراى ما نجده فى (دوائر عدم الامكان) و (الهؤلاء) من تميز فى التجريب الروائى واضافة فى لغة السرد القصصى . فى حين جاءت (أبناء الصمت) كقصة سينمائية ، أو ريبورتاج سريع يلهث وراء الحاضر ، يسجل ويكتفى بظواهر الصورة دون تعمق فى النفوس أو الحدث ورؤيته فى شمول ، ولعل كاتب ناضج مثل (مجيد طوبيا) عندما يقرأ بنفسه السطور الأخيرة من (أبناء الصمت) عن العبور وحرب أكتوبر ،

يشاركنا هذا الراى رغم ما قد يبدو فيه من تعسف ، ولننظـر الى تجـربة اللغة والبناء فى قصة (دوائر عدم الامكان) ١٩٦٩ ونشرت ١٩٧١ ، لتدرك صحة المقـانة بين كلا من المستويين أيا كانت حجج الكاتب المرونة فى ان لكل موضوع شكل وبناء .

ان قصة (**دوائر عدم الامكان**) تجسد العقم ، الاستحالة ، ثمة تدر قد حكم بالعدم على علاقة (عواد) (بعنوسه) .. (عدم الانجاب) ، ان القارىء لتشعر بكثافة التعبيرات وانتقاء اللغة الانطبـاعية التى تجسـد حضورا كله جنون وقتامة واستفزاز .. ثمة استبعاد لواقع يختبىء خلف المجاز . المقدم فى نسق المألوف ، عن نوعية حياة عادية ، انها اغنية اكثر منها دراما ، وشجن اكثر منها سرد خبر او حادثة ، يتوزع المعنى بذبذبات الواقع النفسى الذى يحتضن فى داخله عالم القرية المصرية ، عالم الينبوع والغياب ، لا جدال أن المقصود شيء اكثر من مجرد زواج وعدم انجاب ، وانتحار وجنون .. ان التقصى هنا يمتد ليحيل العلاقة من واقعها السوقى. لعلاقة وجود . الأرض والانسان ، المعنى والامل ، ويرتبط كل ذلك بوحدة الجسد .. الاخصاب .. انها تجربة تتعامل مع تذوب وهوامش اللحظات المتآكلة المتوترة المرتعشة ، ثمة سرد دائم من موقف الـذروة والانتشـار بحيث تنفتت الصورة وفى نفس اللحظة تتجمع ليدركها القارىء ، اخيرا فى حركتها وديمومتها وتحولاتها . برغم كل ذلك فان طيور اللغة البيضاء لم تقع فى شباك اداة التعبير . كانت تفلت فتصبح بعض الكلمات متململة ،وغير متجانسة أو متناسقة مع سياق المقاطع .. بجانب استيحاء الموال وسـط اسلوب تعبيرى اختار اداة المنولوج الداخلى نغمة رئيسية للسرد استيحا الموال ظهر بعض الشيء دخيلا غير مبرر ، ان الكاتب هنا يبلور كل مهاراته فى سرد القصة فى واقع الحضور السيال . وهى السمة الأساسية فى إبداع ورؤية (مجيد طوبيا) التى اكتشفنا وحللنا طبيعتها واستمراريتها . غير انه هنا يفجر اللحظة ، يبدأ من الصفر . يدور ويدور ليجعل الواقع ينتفض ككل. بحيث يمكن لمسه من اية ناحية . انه غالبا ما يدور حول نفسه وتلك فى اعتقادى بداية الوعى وصدق الاحساس بتجاوز آنية الحاضر . بكل زيفه وعدم شرعيته وانسانيته .

تلك فى اعتقادى محاولة لتحليل السمات الرئيسية فى رؤية (مجيـد طوبيا) القصصية ، حاولنا تقصى جانبها الايجابى الذى اتخذ شكلا متطورا فى وحدة الموضوع والبناء ، واشرنا فى نفس الوقت لجانبها السلبى ، آخذين فى الاعتبار استنتاج معطيات نقدية مستولدة من تحليل قصصه وتطـوراته عبر تفاعلاته مع الواقع المصرى والانسانى ، ككاتب من جيل الستينات وكل

هذا يشكل الأساس والبوصلة التى تعطينا الصلاحيات فى تقييم روايتــه (الهؤلاء) كتب عام ٧٢ ، ٧٣ ونشرت عام ١٩٧٩ .

(الهؤلاء) المبنى والمعنى : لسوف نلتقى ومن بداية الرواية بالرواية وصوته **المتوحد ... ينسج على مهل وغرابة خيــوط عالمــه الموحش الغريب** ، نظن فى البداية انه عالم خاص ، عناصره الوهم والواقع ، الحلم والوعى، الرغبة والاستحالة ، غير أن هذا العالم الخاص المشــيد بدقة واتقــان وشاعرية ، سرعان ما يتكشف عن بعد وقصد اجتماعى ، له نموه ومنطقه وعموميته ، تناقش فيه وخلال جوانبه بأرحب واوسع مدى ، قضايا الحرية والكبرياء الانسانى ، والرغبة الدائمة للتمرد على المألوف والعادى والمتخذ زيفا شكل الشرعية ، ان السرد الروائى هنا يعتمد الاثبات والنفى ، البناء والتفتيت ليتهرب من الاستغراق فى الحقائق الجاهزة والمواصفات الواقعية المستوفية الشروط ، ليخلق صورة وحياة متوترة ، حية ومتدفقة ، يتعدد المعنى والرمز ، وتستوحى فى بعض جوانبها هنا عملية السرد الشــعرى القائم على ايقاع وتخيل ، ونغمة سرية ، وبناء صور متآكلة لها تهويماتها بتعدد المعنى والرمز ، وتستوحى فى بعض جوانبها هنــا عمليــة السرد الشعرى القائم على ايقاع وتخيل ونغمة سرية .

هل نحن بحاجة إلى سياسة ثقافية أدبية ؟

د. مجدى يوسف

أعجبنى أن أقرأ المقالين الافتتاحيين للعددين الثالث والرابع من مجلة **« القاهرة »** الغراء ، وهما لرئيس تحريرها الأديب القصاص الأستاذ **عبد الرحمن فهمى** ، يحمل أولهما عنوان : **« اشتباك الأدب بالسياسة كارثة فى عالم الكومبيوتر »** ، أما ثانيهما فعنوانه : **« اللغة السياسية .. والسياسة اللغوية »** . والأديب صاحب المقالين عمل كثيرا على الخلط بين الشعر والسياسة فى معاركنا الحضارية والقومية المعاصرة فى الوقت الذى يحسب فيه أعداء شعوبنا مصالحهم المناقضة لمصالحنا القومية بطريقة رياضية بالغة الدقة والبرود ، وأنه آن لنا الوقت كى نفض الاشتباك بين الشعر والسياسة اذا أريد لنا أن نتعلم من أخطاء ماضينا القريب . واحضرنى بهذه المناسبة أن هذا الخلط القاتل بين الشعر والسياسة ، الذى يحيل السياسة ورجالها الى شعراء حالمين بما يتمنون أن يكونوا وتكون عليه بلادهم فيخلطون بين الوهم والواقع ويتبادلون الأدوار مع الشعراء الخياليين ، لم يكن من نصيبنا نحن وحدنا فى حرب يونيو ١٩٦٧ ، وانما كان بالمثل من أسباب هزيمة الرئيس « الليندى » والقوى الشعبية التى كان يمثلها (الأونيداد بوبولار) فى مجابهة الاخطبوط الاجنبى المعادى الذى كان يتربص لتلك القوى الشعبية وليدة الوعى كى يضربها فى مقتل فى ذلك الوقت الذى كان « الليندى » يصرح فيه بأن جيش بلاده — الذى درب قادته فى شمال القارة وتعلموا الولاء لمصالح الاخطبوط الاجنبى — لا يعدو أن يكون جيشا « مهنيا » لا دخل له بالسياسة ، كان يقول تلك الكلمات بينما يشاهد على شاشة التليفزيون مغمضا عينيه وكأنه يحلم . وفى ذلك الوقت نفسه انطلق شاعر « شيلى » العظيم « بابلو نيرودا » يحذر رئيس بلاده من هذا الوهم الكبير فى قصائد ثلاث ، الواحدة تلو الأخرى: « انى أحذر » ، ثم « أحذر مرة أخرى » ، ثم « احذر للمرة الاخيرة » . ولم

ينقض على القصيدة الاخيرة سوى وقت ضئيل حتى كان الانقلاب الفاشى المتآمر مع الأعداء ومقتل « آليندى » وسحق القوى الشعبية التى كان يمثلها ، بل وكافة الاحزاب الديمقراطية وحقوق الانسان الشيلى . وهكذا تم تبادل الادوار بين الشعراء والساسة .

ولكننا نتعلم فى نفس الوقت من هذا الدرس المقارن شيئا اضافيا ، لعله يلقى الضوء على ما لم يشر اليه الأستاذ عبد الرحمن فهمى فى مقاليه ، وهو ان الادب والشعر ـ على الرغم من خصوصية عالمها التى تتبدى فى لغة الفن المستقلة عن لغة حياتنا اليومية وما ينهض على تلبيتها من عمليات حسابية وتنظيمية ذات طبيعة مغايرة لشفرة الشعر وادواته المجازية ـ قد يكون اقدر على استشراق المستقبل ومن ثم على التحذير من سقطات الحسابات الاستاتيكية الجامدة المحدودة فى حياتنا العامة ومصالحنا القومية على السواء . والامر هنا رهين بموقع الشعر والادب من القضايا العامة والمصالح الوطنية التى لا يستطيع اذا كان على درجة عالية من الحس المرهف والحدس المتوهج الى ان يكون مهموما بها يحاورها ويتخذ منها موقفا انسانيا واضحا لا يشوبه تزييف « الكلمات » وعذوبة البلاغة الشكلية بينما يستخدم لغته « المتخصصة » وشفرة عالمه المتخيل فى كل ذلك . فما اشبه الشاعر هنا بالنائم الذى ، على الرغم من ابتعاده عن الاشتباك المباشر بهموم الحياة اليومية ، لا يلبث أن يعود اليها ويعالجها فى « منامه » وان يكن بلغة وشفرة مغايرة للغة الحياة اليومية .

وهنا كان اسهام التحليل النفسى فى الكشف عن آليات هذه اللغة الخاصة ـ لغة الحلم ـ وعلاقتها بآليات الابداع الفنى والادبى من جهة ، وبقضايا العلاقات الاجتماعية التى تعكس هموم « الحالم » من جهة أخرى .

نخلص من كل ذلك الى أن فض الاشتباك بين الادب والسياسة لا يتأتى بالفصل بينهما فصلا منبتا كما قد يفهم من مقال الاستاذ عبد الرحمن فهمى ؛ وانما فى اعادة النظر فى آليات العلاقة المعقدة بين الابداع الادبى والفنى وهموم المجتمع المنعكسة فيما يتخذ فيه من قرارات سياسية . ذلك اننا مهما حاولنا أن نفصل بين الادب والمجتمع أو بين الادب والسياسة فستذهب كل محاولاتنا ادراج الرياح كأن الادب الذى يزعم عكس ذلك هو نفسه ادب سياسى **وبالدرجة الأولى . انما علينا اذا كنا لا نريد أن نفعل كالنعام عندما** يتوجس الخطر أن نجابه تلك العلاقة الجدلية على شدة تعقيدها بين خصوصية الادب ومصالح المجتمع العامة ، أو بعبارة أخرى بين المتخيل والعملى . فلعل المأساة أن يتصور البعض ان هنالك ثمة انفصاما بينهما . أو انه لابد وأن تحكمهما ثنائية تامة . ولعل هذا التصور يمثل ـ فى بعده عن

الحقيقة ــ الوجه الآخر لاختزال المتخيل الشعرى الى « واقعية » القرارات السياسية اليومية ، وهو ما حدث فى بعض بلدان شرقى أوربا عقب التحول الاشتراكي فيها مباشرة .

وحتى اوضح ما اقول سأضرب على ذلك مثلا من تجربة شاءت الملابسات ان اكون طرفا فيها . كان ذلك عام ١٩٧٣ اثناء انعقاد مؤتمر « الجمعية الدولية للأدب المقارن » فى مونتريال . وكانت ثمة مناقشة حامية بين « مارسيل باتايون » ، أستاذ الأدب الأسبانى الوسيط فى « الكوليج دوفرانس » آنذاك ، والرئيس الاسبق « للجمعية الدولية للادب المقارن » وبينى . كان « باتايون » يرى انه لا علاقة بين الابداع الشعرى والعلاقات الاجتماعية الموضوعية بين الناس ، وكنت ارى ان هنالك ثمة علاقة بينهما ، وان تكن ابعد ما تكون عن المباشرة ، فالابداع الشعرى يتعامل بلغته وعالمه الخاص مع « الوقائع » الاجتماعية المنعكسة فى الوعى العام ، وبذا يتخذ منها موقفا ايجابيا أو سالبا ، مثبتا او نافيا ، محركا حاسية المتلقى فى اتجاه معين بازاء ما يدور خارج العالم الشعرى . والحق ان هذه القضية ــ علاقة الادب بالمجتمع ــ من القضايا التى لازالت تؤرق الجمعية الدولية للأدب المقارن حتى يومنا هذا (وهى التى سيعقد مؤتمرها القادم فى جامعة السربون خلال الصيف القادم) .

اقول بينما كان النقاش دائر بين « باتايون » (توفى خلال السبعينيات) وبينى ، انضم الينا « فكتور هيل » ــ استاذ الادب المقارن فى جامعة ستراسبورج ــ وما لبث أن وقف منذ البدء الى جانب أستاذه « باتايون » . ثم دخل فى النقاش احد اعضاء معهد الادب المقارن فى اكاديمية العلوم فى بودابست . وتوقعت ان تتعادل كفتا الميزان ، ولكنه قام ليؤكد بحماس بالغ على انه لا علاقة على الاطلاق بين الادب والمجتمع ، وانه على دارس الادب أن ينصرف الى التعرف على الشفرة الخاصة بالابداع الادبى ، والادوات السيميولوجية التى تعينه على اكتشاف بنية الادب الداخلية وحسب . وقد علمت بعد ذلك أن هذا القول لا يمثل مجرد رأى فردى للعالم المجرى المتحدث ، وانما لتيار غالب فى معهد الادب المقارن فى الاكاديمية المجرية .

اثار ذلك عجبى خاصة وان المعروف عن البلدان الاشتراكية انها تكلف كثيرا بتتبع العلاقة بين الادب والفن والمجتمع . وبعد ان انتهى النقاش العام مؤقتا ، دخلت فى حوار ثنائى مع العالم المجرى استفسر منه عن موقفه هذا غير المتوقع . عندئذ قال لى انه بعد التحول الاشتراكى فى المجر دأب عدد كبير من « مقاولى » الادب على تدبيج « الاعمال » فى خدمة الشعارات المرحلية للدولة . وكانت النتيجة هبوط شديد فى الكيف الادبى والابداعى على

السواء ، مما ادى الى « ثورة » المثقفين وعلماء الادب الوطنيين على هــذا الابتذال ، وانصرافهم الى الانكباب على درس العلاقات الداخلية فى العمل الفنى مجردة تماما عن العلاقات الاجتماعية فى الحيـاة العـامة . حـدث ذلك بدافع لاشك فى وطنيته وهو انقاذ الادب القومى من اختزاله الى قرارات السياسة اليومية وما ترفعه من شعارات ، وان كان قد حدث فى المجر ــ البلد نفسه الذى انجب « جيورج لوكاتش »،وآرنولد هاوزر » (سوسيولوجيا الفن) ، « وكارل مانهايم » ..

ولكن ، على الرغم من كل الأسباب التى قد تبدو مبررة لهــذا القــرار البحثى من جانب علماء الادب فى المجر ، كرد فعل لتطور محدد فى تاريخهم القومى المعاصر ، هل علينا ــ نحن العــرب ــ أن نتبنى ــ حقــا ، وبشــكل مطلق ــ هذه القسمة الثنائية بين الأدب والمجتمع ، وكأننا ننتهج الفصــل بين ما لقيصر لقيصر وما لله لله ؟

هب أننا فعلنا ذلك ، فماذا ستكون العاقبة ؟ نحن نتمنى ان تفعل الدولة ذلك حتى لا يؤدى تدخلها ــ من موقع القرار السياسى الصرف ــ فى عرض الاعمال الفنية على الناس الى تعسف مختزل لا يعود بالخير لا على الفن ولا على السياسة . ولكن ، هل يمنع ذلك أن يكون لنا سياســة ثقافيــة وفنية ؟ ولمــاذا نحن بحاجة الى تلك « السياسة » اذا كنا نقرر سلفا ان عالم الفن المتخيل شيء مختلف كل الاختلاف عن عالم السياسة ؟ واذا سلمنا بأننا بحاجة الى سياسة ثقافية ، فأى نوع من السياسات الثقافية نحن أحوج ما نكون اليه فى هذه المرحلة الحاسمة من تاريخنا الوطنى ؟

لسنا أول من يرى ضرورة وجود سياسة ثقافية واضحة المعالم خاصة لدول العالم الثالث ، فقد كان ذلك هو محور الاسهامات والمناقشات التى دارت فى مؤتمر اليونسكو الذى عقد فى عاصمة المكسيك منذ قرابة العامين . ومن بين التوصيات التى انتهى اليها مؤتمر اليونسكو المذكور ضرورة اشراك اوسع دائرة ممكنة من الجماهير الشعبية فى صنع (انتاج) القرارات الثقافية واستهلاكها . ولكن مؤتمر المكسيك لم يتعرض لقضية المصالح الشــعبية وعلاقتها بالتنظيم الداخلى للعمل الفنى ومن ثم الادبى . ذلك ان مجرد المطالبة بالعدالة فى توزيع الادب والثقافة على اغلبية المواطنين لا يعنى بالضرورة تمثيل ذلك الادب ــ من حيث هو ادب حقيقى ــ لمصالح تلك الاغلبية ، فنكون بذلك قد حققنا عدالة التوزيع فى ميدان الادب شكليا ، وان تناقض التنظيم الداخلى للعمل الادبى (وهو ما يطلق عليه خطأ بقضيه « الشكل » الفنى وان كان اقرب الى عملية التشكيل) ومصالح عامة المواطنين اللذين يسعون

الى اشباع حاجاتهم الثقافية والادبية (انظر — على سبيل المثـال — فهم المواطنين فى اقبالهم على معرض الكتاب) .

وهنا من واجب الهيئات الوطنية — اذا كانت منحازة بحق الى اشباع الحاجات الادبية للغالبية العظمى من أبناء الشعب — أن يكون لها **محكات علمية دقيقة** فى اختيار ما تنشره على هذه الغالبية من ثمار ادبية وفنية ، والا كانت شكلية تماما فى أشباع هذه الحاجات الفنية دون أن تراعى تحقيق الاشباع الفعلى لهذه الاحتياجات الشعبية . فالامر هنا يتعلق برغيف الخبز **الأدبى ، فان يعمم أمر لا يختلف على ضرورته اثنان ، ولكن تعميمه لا يتحقــق بمجرد النشر والانتشار ، وانما بمدى تلاقيه مع الاحتياجات الفعليـــة لـــدى** المتلقى (وهى ليست دائما بالضرورة ما يتصور انه بحاجة اليه !) . هنا تصبح المسألة أعمق واعقد بكثير من أن ينشر العمـل الادبى لمجرد انه « يتحدث » عن المطحونين والمهم فى الحياة . انما المحك فى دفع العمل الادبى الى النشر يجب أن يكون : هل استطاع بتنظيمه الفنى لعالمه التخيلى أن يضيف جديدا — ليس من موقع الجدة والطرافة المطلقة ، وانما بالضرورة فى الكشف الفنى عن جوانب لم يسبق اكتشافها فى رؤية العالم — يكون بمثابة النقد الضمنى لرؤية المتلقى للعالم ، وان يكن فى غلالة لعبة الفن ؟ (« ربما كان **الفن لعبة ، ولكنه لعبـــة جادة » — هذه العبارة لـ « كاسبار دافيد فريدريش »** المصور الالمـانى الذى اشتهر عنه انه « رومانسى » وان كانت عبارته ليست رومانسية على الاطلاق) . وهل يكون الفن جادا الا اذا حفز وعى المتلقى وحساسيته معا الى اكتشاف العالم بشكل لم يألفه من قبل وبشكل يتضمن نقد رؤيته السابقة للعالم ولكن من خلال « لعبة » يستمتع بها وهو يخلص نفسه من أسار وعى بالحياة والطبيعة **كان اقل تطورا** قبل أن يخوض تلك **التجربة الابداعية الجديدة ؟**

اذا كان لنا أن ننادى بأن تكون لنا سياسـة ثقافية فيما ننشره على الناس من ادبه ، فينبغى أن يكون لها هذا التوجه ، ولكن ماذا نكسب اذا ما حاولنا أن نفصل فصلا شكليا بين الادب والسياسة او بالاحرى بين المتخيل والعملى (الفعلى) لمجرد اننا لا ندرك اليات العلاقة المعقدة — بل شديدة التعقيد — بين الجانبين ؟ اليس الاجدر بنا كى نبلغ ما يهدف اليه الاستاذ عبد الرحمن فهمى فى مقاليه المشار اليهما فى بداية هذه السطور ، هو أن نكتشف عن هـذه الآليات المعقدة بدلا من أن نختصر الطريق وتتجاهلها تماما ؟ وهـل يعنى تجاهلنا لها انها ليست قائمة بل ومؤثرة ؟ من هذا المنطلق الرحب — على دقته العلمية الفائقة — يجدر بنا أن نستكشف طريقنا نحو تخطيط أدبى —

ثقافى لوطننا العربى يقدم من خلال اسهاماته الابداعية ـــ التى لا يتأتى لهـــا ان تكون كذلك الا اذا كانت نقدية كشفية ، فكل عملية ابداعية تحمل فى طياتها بالضرورة تجاوزا لمرحلة سابقة فى مجال الابداع ذاته ـــ ما يدفع الحساسية الشعبية بالوسائل التخيلية الى ان تدفع عجلة الانتاج فى المجتمع ..

الادب المطلوب اذا هو لعبة فنية تشرك المتلقى معها فى عفوية ممتعة كى يقبل على تحرير نفسه من جمود العادة وربق التصور المجمـــد للحياة (الذى احيانا ما يطلق عليه ـــ من باب الخطأ ـــ لفظة « الواقعيـــة ») . ولا ننسى اخيرا انه فى مقدور الادب المبدع أن يحقق بفنيته على المستوى الاجتماعى الخالص ما قد تعجز عن تحقيقه وسائل الاعلام المباشر كلهـــا مجتمعة .. وهنا أكون قد اتفقت تماما مع الاستاذ عبد الرحمن فهمى فى تعرفه على دور الشعر فى تاريخ امتنا العربية ، وان كنت اختلف معه فى تقويمه لوضع الأدب من قضايا مجتمعنا العربى المعاصر .. بل أنى أذهب الى ابعـــد من ذلك وأقترح على مجلاتنا الثقافية أن يكون لها تخطيط وسياسة ثقافيـــة واضحة المعالم بالمفهوم الرحب الواسع العلمى الدقيق الذى اشرت اليه فى هذا المقال ..

الذكرى الثانية لرحيـل الشاعر أمل دنقـــل

أمـــل دنقـــل
أمير شعراء الرفض

نســيم مجلى

كانت « الأرض والجرح الذى لا ينفتح » رؤية فاجعـــة للواقـع ونبــوءة بكـارثة وشيكة الوقوع ، فلم ينقضى عام على نشرها حتى داهمتنا هزيمـة يونيو القاصمة ، التى أثبتت صدق رؤية الشاعر ورهافة حسه ·

والصدق لا يتأتى اعتباطا او مصادفة للشعراء ، وانما هو ثمرة استيعاب ذكى للثقـافة والتراث ووعى بواقـع الحيـاة الاجتماعية والفكرية فى المـــاضى والحاضر ولعل هذا ما يقصده « اليوت » حـين يؤكـد على ضرورة تربيـة الحاسة التاريخية لدى الشاعر ، تلك الحاسة التى تجعله ابنـا لعصره وقادرا فى الوقت نفسه على الابتكـار والتجديد ··· وعلى التنبؤ والتحذير ··· وهذا ما تحقق بدرجـــة كبيرة فى شـعر أمل دنقل ·

أمل دنقل من خلال معـاناة طويلة لتجربة الحيـاة والفنى ، والفكر فى واقـع اجتماعى ونفـاق محروم من أجواء العـدل والحرية ··· ممـا جعله يحس بمشاعر الغربة والاغتراب فى قريته الصغيرة بأعماق الصعيد أو فى غيرها من أماكن العمل والاقامة التى كان ينتقل اليهـا من وقت الى آخـر ·

فى قصيدة « **بكائية ليلية** » التى يرثى فيهـا صديقه الشهيد الفلسطينى **مازن جودت أبو غزالة** نجد أول تعبير عن هذه المشاعر حين يقول :

وكان يبكى وطنـــا ··· وكنت أبكى وطنـــا

نبكى الى أن تنضب الأشعار

نسألها : أين خطوط النار ؟

وهل ترى الرصاصة الأولى هنــاك ··· أم هنــا ؟

ثم يتطور هذا الشعور بالغربة النفسية والاجتماعية الى موقف واضح محـــدد الأبعــاد فى واحدة من اعنف قصائده الساخرة ، وهى (كلمـــات اسبارتاكوس الأخيرة) حين نجده يدن الخنوع والاستكانة ويمجد التمــرد والرفض ··· وهذا واضح من البداية حيث يقــول :

المجـد للشيطان ··· معبود الرياح

من قال « لا » فى وجه من قالوا « نعم »

من علم الانسان تمزيق العــدم

من قال « لا » فلم يمت

وظل روحــا ابدية الألم !

فالشاعر هنا يتكلم بلسان اسبارتاكوس ، ذلك العبـد الذى قاد ثورة العبيــد ضد طغيــان الأريستوقراطية الرومانية الاقطاعية فى القــرن الأول قبل الميــلاد ، وشنق بالقرب من أبواب روما ··· معبرا عن موقفه ··· وهو يمجـد الشيطان رمز التمرد للخــالد ونموذج العصيان القاطع فى وجــه جمهرة الخائفين والخاضعين ·· ويرى ان عصيانه كان سببا فى تمزيق العدم والظلام وبداية التحضر والعمران ··· وهى بداية ظهور الارادة الانسانية ··· وبداية مسيرة التطور ··· فعصيانه كان بداية لعصر المعرفة الانسانية ··· فمنــذ تلك اللحظة ، أخذ يتضح معنى الخير ومعنى الشر ··· وللعقاد عبــارة جميلة فى كتابه ابليس تقــول أن معرفة ابليس كانت فاتحة خير للانسانية ·

وأمل دنقــل هنا يشبه الشــاعر الانجليزى ميلتون فى ملحمة « الفــردوس المفقود » حيث يمجد الشيطان للأسباب ذاتها ··· لكن الذى يهمنا حقــا من هذه الابيات أن أمل دنقل يقــدم اعلانا عن هويته كشاعر فهو يتوحــد مع شخصية اسبارتاكوس ··· ويمجد الشيطان أيضا ويرى أن الرفض ضــد طغيــان قوى القهر والتسلط طريقــا حقيقيــا لحياة روحية ابدية الالم على حـد تعبيره ·

معلق أنا على مشانق الصباح

وجبهتى ـ بالموت ـ محنية

لأننى لم أحنهــا ··· حية !

ولا نكــاد نسمع هذه الكلمات ، ونتأمل صورة لسبارتاكوس المعلق على الصليب حتى نجــد أنه قــد رفعنــا الى جانبه ، معلقى على مشانق القيصر

او مشانق السلطة الطاغية . وهكذا ينكشف وجه المأساة على حقيقته ، فاذا هي ليست مأساة فرد تمرد بل مأساة الغالبية المستضعفة والمضطهدة فى آن واحد ··· وكما وحد نفسه مع اسبارتاكوس ··· وحد بين جماهير الاسكندرية فى القرن العشرين ··· وبين عبيد روما فى القرن الأول قبل الميلاد ···

يا اخوتى الذين يعبرون فى الميدان مطرقين
منحدرين فى نهاية المساء
فى شارع الاسكندرية الأكبر
لا تخجلوا ولترفعوا عيونكم الى
لأنكم معلقون جانبى ··· على مشانق القيصر
فلترفعوا عيونكم الى
لربما اذا التقت عيونكم بالموت فى عينى
يبتسم الفناء داخلى ··· لأنكم رفعتم رأسكم مرة !
« سيزيف » لم تعد على اكتافه الصخرة
يحملها الذين يولدون فى مخادع الرقيق
والبحر ··· كالصحراء لا يروى العطش
لأن من يقول « لا » لا يرتوى الا من الدموع
فلترفعوا عيونكم للثائر المشنوق .
فسوف تنتهون مثله غدا .
فالانحناء مر
والعنكبوت فوق اعناق الرجال ينسج الردى

هذا كلام يحمل التحريض على الرفض والتمرد والثورة ، لأن العسف والقهر ليس قدرا محتوما على البشر ··· فسيزيف لم يعد يحمل الصخرة ···· بل أصبح يحملها فقط الذين يولدون فى مخادع العبيد ··· ولهذا يدعوهم لرفع الرؤوس ··· فالجميع مشنوقون سواء ثاروا او لم يثوروا وهذا ما يعنيه بقوله « الانحناء مر ... والعنكبوت فوق اعناق الرجال ينسج الردى » واذا كانت حياة الذلة والخنوع طريقا الى الموت ··· فلتكن الثورة وليكن التحدى شرفا للانسان وطريقا الى الألم الأبدى !

ولا نكــاد نطمئن الى هذا المعنى حتى يفاجئنا الشاعر بمعنى مخالف تماما حين يقــول :

فقبلوا زوجاتكم ••• انى تركت زوجتى بلا وداع

وان رأيتم طفلى الذى تركته على ذراعها

فعلموه الانحنــاء ؟

علموه الانحنـــاء !

الله لم يغفر للشيطان حين قال لا !

والودعاء الطيبون

هم الذين يرثون الأرض فى نهــاية المـدى

لانهم لا يشنقون !

علموه الانحنـــاء

وليس ثم من مفر

ولا تحلموا بعالم سعيد

فخلف كل قيصر يموت : قيصر جديد !

وخلف كل ثائر يموت : آخر ان بلا جدوى

ودمعة سدى !

وقد يدهشك هذا الكلام الأخير ، لانه يبدو مناقضا جدا للمقطع الاول نتسأل كيف امكنه أن يتحول من النقيض الى النقيض ، حتى اصبح داعية للخنوع والانحنــاء مقرا بعبثية الرفض والثورة ••• والا كيف يمكنه أن يقول بأن « خلف كل ثائر يموت : أحزان بلا جدوى ، ودمعة سدى » أليس هــذا شبيها بما قاله سليمان الحكيم حين صاح صــيحته اليائسة باطل الأباطيـــل الــكل باطل وقبض الريح ولا منفعـــة للشـــمس ••• » أو ما قــاله المصرى « تعب كلهــا الحيــاة فما أعجب الا من راغب فى ازدياد » •

هكذا يبدو الأمر ربما للنظرة الاولى ••• ولكن مع التأمل العميــق لابيــات أمل دنقــل نجــده لا يتطابق أبدا مع هذه الرؤى التى تؤكد عبثية الحيــاة ، وخيبة أمل الانسان •

والواقع أن الشاعر يستخدم النقيضين ساخــرا ســخرية مريرة بولقـــع الانسان فى مجتمعــاتنا ، وبالبدائل المطروحة أمامه •• وهو يستخدم هــذا

الأسلوب المغرب أو المغريب لكى يستوقف قارئه ويستفز مشاعره وعقله حتى يفكر فى ماساة حياته • انها حيلة من حيل الاغراب ترمى الى تغريب ـ واقع الانسان فى مجتمعه ••• وحين يبدو هذا الموقف شاذا أو غريبا ••• فانه يدعو للتغيير الشامل ••• وهذا ما يتضح فى الفترة التالية ••• حين يمعن فى دهائه الفنى ويعتذر لقيصر عن خطيئة ويهديه جمجمته ليصنع منها كاسا لشرابه ••• ولكنه يحذره من الاستمرار فى قطع الأشجار ••• فقد يحتاج فى يوم ما الى الكل •

وهو يستخدم اسم قيصر رمزا لكل طاغية ••• وبالمقابل يستخدم هانيبال البطل البربرى الأفريقى كرمز للمخلص ••• فهانيبال خرج من قرطاجة ... ورد عدوان روما .. بل وصل حتى أبواب روما نفسها ... والشاعر ينتظر أن يخرج من بيننا هانيبال لكى يتصدى للمعتدين والغزاة ••• لكن دون جدوى ••• وهذا ما نفهمه من قوله :

وان رأيتم فى الطريق « هانيبال »

فأخبروه أننى انتظرته مدى على أبواب روما المجهدة وانتظرت شيوخ روما ••• تحت قوس النصر قاهر الأبطال ونسوة الرومان بين الزينة المعربدة •

فالآن ينتظرن مقدم الجنود

ذوى الرؤوس الأطلسية المجعدة

لكن « هانيبال » ما جاءت جنوده المجندة

فأخبروه اننى انتظرته ••• انتظرته •

لكنه لم يأت !

واننى انتظرته ••• حتى انتهيت فى حبال الموت

وفى المدى « قرطاجة » بالنار تحترق •

ولأن أمل دنقل شاعر فنان ، فان الصورة فى شعره صورة مركبة ••• تحمل فى تضاعيفها كثيرا من الخطوط والألوان ••• ولا تعطى معناها دفعة واحدة •• بل تحتاج الى كثير من التأمل والتدقيق ••• وهذا ناتج عن ثقافة واسعة وعميقة وعقل مفتوح يعرف كيف يحلل التاريخ والواقع ويفهمه بعيدا عن التعصب والانطلاق •• ولهذا نجده يقدم صورة مركبة لروما فهى ليست رمزا شاملا للشر أو الطغيان •• فاذا كان قيصر هو الديكتاتور الذى كان يعمل على القضاء على الجمهورية والديمقراطية ••• فان شيوخ روما ••

هم رموز تجسد للجانب الآخر من روما ··· وهو الديمقراطية ··· ومن ثم جاء انتظـاره لشيوخ روما كمـا انتظر هانيبال ـ لكنهم لم يسرعوا لانقاذه أو لاعلان حريته ·· وهذا يعنى أن الحرية أو الخلاص لم يأت من داخل روما عن طريق الشيوخ ··· ولا من خارجها عن طريق هانيبـال ··· فشـنق اسبارتاكوس ·· وسقطت قرطاجة فى جوف الحريـق ··· وبهذا يمهـــد للفترة الأخيرة حين يوحد بين عبيد روما المضطهدين فى شخص اسبارتاكوس ··· وكل المناضلين ضد الديكتاتورية والقهر والطغيـان ·

« قرطاجة » كانت ضمير الشمس ·· قد تعلمت معنى الركوع

والعنكبوت فوق اعنـــاق الرجال

والكلمـات تختنق

يا اخوتى : قرطاجة العذراء تحترق

فقبلوا زوجاتكم

انى تركت زوجتى بلا وداع

وان رايتم طفلى الذى تركته على ذراعها ··· بلا وداع

فعلموه الانحنـــاء ···

علموه الانحنـــاء

علموه الانحنـــاء

شعــر

أمل دنقل في ذكراه الثانية

محمد امين الشيخ

كان يمضى
في ثيــات الخــالدين
وارف الظل ··· كنبت الياسمين
لم يطاطئ رأسه ·· يوما
ولم يحن الجبين
كان سولجا
يجوب الأفق ··· لا يلقى عصــاه
سابحا في الكــون
مشغوفا ··· بأن يرقى مداه
لم يكن عبــدا ··· يبيع الشعر
للتيجــان ··· للعرش المذهب ··· للطغاة
لا ··· ولا امتــدت يــداه
عزة غشيته من أصــلابه
يتبع الانسان في الدنيــا أبــاه

* *

حار فيك الناس ··· لا يدرون
ماذا ؟ ·· من تكون ؟
عبقرى ··· جاء من بين القرون
فيه اصرار ·· المهلهل ،
وسياحات ·· لمرئ القيس ،
الى المجــد المؤثل
كبريــاء المتنبى
وهو يغشى كل درب
يذرع الأرض على مهر مطهم
شامخ الأنف لدى كافور

من كافـور عنـدك ؟
لا ·· ولا السلطان فى القصر المعظم
أنت يا شاعر أعظم

**

يا غريب الدار ··· هل ابكى لديك ؟
أم ترى أبكى لزرقاء اليمامة ؟
أم ترى أبكى لـما صرنا اليه ؟
والذى امست روابينـا عليه ؟
بين تمزيق وضـعف وسـآمه
آثرت (عبس) على الحـــرب
استكانات السـلامة
وتوارى اليوم عنتر ··· ومضى ·· بين الخيـام
يحلب النوق ... ولا يحمى الزمام
كيف لا ابكى واضجر ؟
وسيوف العرب امست اربـا
والجيـــاد ··
التى كانت تثير النقع
ولت هـربا
لا تلمنى ·· اننى اشقى واقهر

**

كان كالبلبل ·· وجدانا والحانا ·· وحبـا
كان كالحقـل ··· عطاءات وخصبا
كان كالبستان ·· يحوى كل زهرة
كان كالفارس ·· يرفض ـ فى زمان القهر ـ قهره
عبقرى الشعر ·· ما أروع شعره
رقـة الورد ·· ونشر الفل ·· والحس المرهف
واهتمامات المثقف
وتوالف ـ كعطـاء السيل ليست تتوقف
حينما تعظم فى أعماقنا هذى النفوس الزاكيات
ونراهـا كالشموس المشرقات
تصغر الدنيا على آفاقنا ··· ويهون الصعب فى اعماقنا
لا نبـالى بالحيـاة ·· أى شىء فى الحيـاة
كل شىء سوف يفنى انما ·· تبقى المعـانى خالـدات

حول إستلهام التراث وقصائد لأمل دنقل

محمود عبد الوهاب

يتجاوز الشاعر دوائر التعبير عن انفعالاته بالقصائد الحماسية أو التحريضية ودوائر التعبير عن عواطفه بالقصائد الغنائية حين يرقى الى مقام الابداع الشعرى الذى يجسد رؤيا قد تحقق لها العمق والتكامل والشمول . انه يحتشد بكل قدراته كى يخترق فى وجدان المتلقى حجب الأنانية وأسوار اللحظات المعزولة وحدود الولاءات الأسرية والعائلية والطائفية طموحا الى الكشف عن الجذور الحضارية الواحدة ووشائج الانتماء الوطنى والقومى . ولكى يتحقق للشاعر بلوغ هذه الغاية قد يتخفى خلف عدد من الأقنعة التراثية لعل حضوره أمام القارىء متقمصا رداء الشخصية التراثية ومتخذا ملامحها النفسية والفكرية ومستعينا بما استقر لها فى وجدان المتلقى من هيبة أو جلال أو تعاطف ٠٠ لعل كل ذلك يكون أعمق تأثيرا من حضوره المباشر .

يستدعى الشاعر الشخصية من اطاراتها التاريخية او الاسطورية او الملحمية أو الدينية كى يعيد صياغة ملامحها فى تشكيل جديد تنطق أبعاده الجديدة بملامح من رؤياه وتمتلك سماته الفنية من عناصر التشكيل والايقاع ما يرقى به الى مستوى التأثير فى وجدان المثقف المعاصر ٠

لا ينزع الشاعر الشخصية التراثية من سياقها الخاص ليضعها فى سياق يتناقض مع تكوينها النفسى أو الفكرى أو ليجعلها تلعب دورا يتناقض مع الدور الذى استقر لها فى وجدان القارىء ٠ انه قد يضيف أو يحذف من سماتها بعض الملامح التاريخية ولكن بالقدر الذى يعمق من حضورها الدرامى والذى تحتمله طبيعة مكوناتها الأولى ٠

ان علاقة الشاعر بالشخصية التراثية هى علاقة النحات بالخامة :

انه يبتكر حلوله الخاصة لتطويعها لما يحقق أهدافه ولكنه التطويع الذى ينطلق من استبصار عميق بكل امكاناتها الطبيعية : صلابة المعدن أو

صخوية الكتل الحجرية .. خصوصية الطبيعة العضوية للأخشاب درجات الخشونة أو النعومة في الحصى .. مستويات التخلخل والامتلاء .. الخ .

لا يستدعي الشاعر الشخصية من عصرها أو سياقها التراثي انه يستدعيها من قلب المتلقي ووجدانه كي تتحول بفضل موهبته وثقافته وخبرة مرسه الفني الى جسر للتواصل والتحاور والارتقاء .. جسر ينتقل القارئ به ــ دون قلق أو توجس ــ من قيمة التقليدية الراسخة الى قيم الشاعر النابضة بروح العصر .

على ضوء هذا التصور النظري لعلاقة الشاعر بالشخصية التراثية تقدم هذه القراءة لثلاث قصائد من ديوان امل دنقل هي كلمات سبارتاكوس الأخيرة ومقابلة خاصة مع ابن نوح ومن مذكرات المتنبي في مصر .

في قصيدة كلمات سبارتاكوس يجسد الشاعر في كلمات زعيم ثورة العبيد كيف يتحول الثائر تحت وطأة الهزيمة الى خانع ذليل والى مبشر باليأس ولا جدوى المقاومة وعبث الحلم بعالم سعيد لأن « خلف كل قيصر يموت قيصر جديد وخلف كل ثائر يموت احزان بلا جدوى ودمعة سدى » والشاعر حين يجسد هذه الهوة التي تردى فيها الثائر المهزوم يستنفر في قارئه الاحتشاد لتحقيق النصر ويزيده اصرارا على التصدى والرسوخ لأن الهزيمة التي تبدأ على أرض المعركة قد تنتهي في أعماق الروح لتزيين الاستسلام لارادة القهر .

تتكون القصيدة من أربع مقاطع يقف المقطع الأول فيها بنغماته العالية ذات الايقاع الحماسي في عزلة كاملة عن المقاطع الأخرى التي يتلو فيها الثائر المهزوم وصايا الركوع والخنوع والانحناء . لكن هذه العزلة الفنية عن أجواء المقاطع الأخرى تكتنفها عزلة أخرى فكرية ووجدانية تنأى بها بعيدا عن تعاطف القارئ واستجابته .

يقول المزج الأول : المجد للشيطان معبود الرياح

من قال لا في وجه من قالوا نعم

لقد تكون وجدان القارئ العربي ــ بل والقارئ في كل العالم منذ نشأت الحضارات على ضفاف الأنهار ــ والشيطان عنده هو الشر والظلم والتسلط والطغيان . بل لقد كانت شعوبنا في الزمن القديم ترى الشيطان في الجدب والجفاف والظلام . كيف يفهم القارئ اذن أن يكون المجد للشيطان . يقول الشاعر المجد له لأنه قال لا في وجه من قالوا نعم ولكن هل كل نعم هي دليل النفاق أو قبول الذل وكل لا هي عنوان المقاومة والبطولة

والنضال . لقد قال الشيطان لا لارادة الله وهو الحق والعدل ... قال لا لانسانية الانسان فهل تعطيه لا في هذا المقام شرف أن يكون المجد له ؟

* *

- ويقول الشاعر في المقطع الثاني من نفس القصيدة :

الله لم يغفر خطيئة الشيطان حين قال لا

ان الشاعر يضع الذات الالهية في صف واحد مع الطغاة والجبابرة والمتسلطين الذين تستقر عروشهم على قوائم الرضوخ لهم والخضوع لارادتهم لذا يهزها ويقلقها اعلان التمرد والاعتراض وهي صورة تتناقض مع الحس الديني والحس الفني معا . ترى هل تحقق مثل هذه الأساليب في الصياغة جسر التواصل والعبور بين القيم الراسخة في وجدان القارىء وقيم العصر في وجدان الشاعر ؟

كانت قصيدة سبارتاكوس احدى قصائد ديوانه الأول وكانت مقابلة خاصة مع ابن نوح احدى قصائد ديوانه الأخير اوراق الحجرة رقم ٨ فهل تجاوز الشاعر موقف التجاهل لما استقر في وجدان جمهوره ؟

* *

كانت قصة نوح في التوراة والقرآن الكريم تجسيدا للعقاب الرادع الذي أنزله الله بمجتمعات اختارت الرذيلة والشر والظلم والفسق ورفضت الفضيلة والخير والعدل والطهارة . مجتمعات استسلمت لعبادة المال والشهوة والسلطان ورفضت عبادة الحق . ، ولذا كان الطوفان الذي أغرق في كل الأرض الظالمين لأنفسهم ولشعوبهم والساخرين المستهترين برسالة الرسول ولذا كانت السفينة وسيلة الإنتقال الى حياة جديدة يحياها المؤمنون بالرسالة . كان ابن نوح قد أصم أذنيه وقلبه عن الايمان بدعوة أبيه وقد ظن أنه قادر على النجاة من العقاب الالهي الشامل باعتصامه بجبل ظن أنه أعلى من أن تبلغه المياه المتطاولة . ان غرق ابن نوح في موقعه المنيع تحت الطوفان تجسيد رمزي لفشل الإعتصام بأي قوة في مواجهة الارادة الالهية . هكذا تحدثت الكتب المقدسة وهكذا استقرت قصة نوح وابنه والطوفان والسفينة في وجدان القارىء .

لكن الشاعر في قصيدته يخرج ابن نوح من مقام العصيان والتطاول والغرور بالقوة ليضعه في مقام المناضل المدافع عن الوطن ويضع المؤمنين الناجين بعقيدتهم من مجتمعات الظلم والفجور في مقام الهاربين الجبناء (ناهبي الوطن في ازمنة الرخاء وخاذليه في أوقات المحنة) . . لقد تحول الجبل عند الشاعر من رمز للقوة المادية التي عجزت عن مواجهة قوة الحق

الى رمز لقوة الشعب وقد فشلت القــوة المــائية فى القصــة الدينية وقــوة الشعب فى القصيدة عن مواجهة الطوفان فهل كان الشاعر يستبدل قوة الشعب بقوة الجبل ليثبت لها نفس العجز والفشل ؟

اذا كان الشاعر يحتشد لتجسيد قيمة الانتماء للوطنى وبسالة النضال ضد كل ما يهدد تراب الوطن أو سيادته لمــاذا اذن يختار هذه القصة الدينية ليضع ابطالها فى سياق يتناقض مع ما استقر لهم فى وجدان القــارىء ؟ وهل تصمد فكرة الدفاع عن الوطن امام طوفان يشمل كل العالم ويغــرق جبــاله ووديانه وطيوره وحيواناته ؟ الا يعد هذا الأسلوب فى الصياغة خروجا على قانون الخامة التى لا ينبغى تطويعها لمــا يتناقض مع مكوناتها الطبيعيــة ؟ وهل يأمل الشاعر فى تحقيق التواصل مع تراثه وهو الذى يجسد فى قصيدته كل ما يحرك فى قلوبهم مشاعر التململ والتوجس والنفور ؟

تجاوز الشاعر هذا التنافر بين تجربته الفنية وخامته التراثية فى قصيدة من مذكرات المتنبى فى مصر . فقــد اتاح له قنــاع المتنبى تجســيدا لتجربة السقوط من قمم الأحــلام القومية واستشراف آفاق المجــد العربى واستلهــام حضارة الماضى العربى المزدهر الى هوة الهزيمة العسكرية سنة ١٩٦٧ والتفكك العربى والبحث عن سبيل لتحرير الأرض المحتلة فى اروقــة الأمم المتحــدة .: كان المتنبى يشعر بالهوان فى قصر كافور الحاكم الأجنبى الجاثم على عرش مصر بلا فضيلة من علم أو فروسية أو حكمة .. وكان يحن لايامه مع سيف الدولة الحــاكم العربى الفارس الشجاع . لقــد تردى المتنبى من موقعه الرفيع كشاعر يتغنى بقصائد الاعتزاز بالانتصارات العربية على جيوش الروم حين قبل الحياة بين حاشية حاكم كذوب يهدر موهبته فى نظم قصائد تفتعــل اكتشاف مزايا خافية فى عيوبه الظاهرة أو تغازل أورام زهوه وغروره أو تسامره وتسرى عنه . كان المــاضى عند المتنبى هو الحنين الى مجد النضال العربى والى صدق الشعر وكبرياء الشاعر والى حبه لخولة أخت سيف الدولة وقد صــور الشــاعر عمق التردى حين صور كافورا حاكما يرين الصــدأ على سيفه فى غمده حتى لو سمع صيحة الاستغاثة أو صرخة الاستنفار وحين صور أسر خولة وضياعها فى أزمنة التهاون والاستسلام والتفريط .

لقد أضاف الشاعر الى تجربة المتنبى عناصر لم تتأكد تاريخيا بالتوثيق الدقيق (حبه لخولة) وعناصر لم تحدث تاريخيا (أسر خولة) لكنها اضافات تساهم فى تحقيق الشكل الأكمل لتجربته الفنية دون تجاوز لطبيعة المكونات الخاصة لعناصر المــادة التاريخية الخــام لقــد مد فى قصيدته بعض الخطوط التاريخية الى نهايات محتملة دون قسر أو تعسف أو ابتسار .

لقد تحقق في هذه القصيدة التطابق والتكامل بين وجه الشاعر وقناعه التراثي لكنه أنهى قصيدته بأبيات تنتمي الى تجربته المعاصرة ولا تنتمي الى تجربة المتنبي ٠

ولن استمارت بعض مقاطع من قصيدته المعروفة :

عيــد بأيــة حال عــدت يا عيــد

لـــا مضى أم لأمر فيــه تهويــد

نامت نواطير مصر عن عساكرها

وحاربت بدلا منهـــا الأناشيد ٠

وهي اضافة تنال من البناء الفني للقصيدة وتحدث شرخا في اتســاق التجربة الفنية المعاصرة مع التجربة التراثية وتحول القناع التراثي من شكل فني يستدعيه الشاعر للاستعانة بعلاقاته وظلاله واصدائه لتجسيد تجربــة الشاعر بكل ابعادها الي منبر يقف الشاعر عليه ليتقل الى معاصريه همومه واحزانه في أسلوب خطــابي مباشر ٠

الحضور والغياب ..

رضوى عاشور

قبل عامين مات يحيى الطـاهر ، وقبل ايام مات امل ٠
اذن فالموت راح يطالب بنصيبيه غيضـا ، نحن ابناء هذا الجيل
وبناته الذين بدأنا العمر بالبكاء بين يدى الوطن ٠ وهنا افتح
قوسا لأشير الى قصة قصيرة لواحد منـا : (يدعو شاب فتاة
للدخول الى الحجرة معه ، ويخلع قميصه فترى الجـراح فى
صـدره وظهره ٠ ويسألها الشاب : أرأيت ؟ تجيب : رأيت !
يلبس قميصه ويغادران الغرفة)

واقول ان ابراهيم اصلان — والقصة له — قد كتبنا فى قصته ، ولكن
جيلنا الذى يخفى الجرح تحت القميص يتقن العناد والمكابرة ، فنحن ساخطون
صاخبون عنيفون سليطو اللسان ، نروح ونغدو فى كل وقت كان لا جـرح
هنـاك ، كان لا نشيج فى الداخل ٠

وقلنا نبنى — كما يفعل البناة فى كل جيل — وليكن ما نبنيه قلعـة ،
تذود عنا ، وتشهد من بعـدنا لنا وعلينـا ٠ وقلنـا نبنى كمـا يليق بمصريين
حرفتهم البناء منذ الازل ٠ رحنا نقطع من صخور زماننا احجـارا نشذبها
ونسويها ونملسها وننقشها ونعلى البناء ٠

وليس كل ابنـاء الجيل وبناته سواسية ، فمن البنـاة
بناء ، ومنهم السيد البناء ٠ والصعوبة ياصحابى ان يطالب
الموت هكذا ويحصل على السيد البناء امل ٠

حين رأيت أمل قبل ساعات من رحيله ، راقدا لا يقـدر على رفع رأسه
من الوسادة ، وقد حط طائر الموت على سريره هرولت من المكان كالمهزوم ،
أكرر فى سخط ومرارة : هذا الزمن الداعر ٠٠ هذا الزمن الداعر !

والآن بعـد أربعين يوما ، وفى لحظة تبدو أكثر هدوء ، أسأل نفسى : ألم يكن أمل يكتب الشعر تحسبا لتلك اللحظة ؟ ألم كن يكتبه ليذود ؟ أليس من يختـــار أن يكون بناؤه قلعة يختـــار قبل ذلك أن يكون العمر منازلة ؟

قلت أن الموت بدأ يطـالب بنصيبه ، ولن يتوقف ·· ونحن أيضـا الذين نتقن العنـاد والمكـابرة سنواصل بناء قلعتنا حتى نذهب كما ذهب ، ونترك البنيان يشهد لنـا وعلينا ، كما يشهد ذلك المنشد الجوال « يحيى » الذى راقــه أن يسمى نفسه قاصا ، ويشهد لذلك الشاعر « أمل » الذى انتمى للجســد الحر الذى لم يلن تحت سياط المروض ·

ولا أقــول أن الأيام لن تجود بشعراء مثله ، فالأيام رغم كل شىء تجــود أحيانا ·· ولكنها أبدا لن تجود على جيلنا ·

نعرف أن قلعتنا سوف تبقى ناقصة ، تشهد فيها تلك الحجارة الملساء المنقوشة على حضور صاحبها العبقرى وعلى غيابه الفاجع قبل الأوان ·

(*) نص الكلمة التى ألقتها رضـــوى عاشور فى تأبين أمل دنقل فى أتيليه القاهرة .

سيد بيتنا

عبلة الرويني*

الشعر هو سيد بيتنا الوحيد..

ليست هناك طقوس معينة تلازم كتابة القصيدة اللهم الا توافر السجائر ، وهو أمر لا يتعلق بالقصيدة أو الابداع ، وانما يتعلق بأمل ، الذى ظلت السجائر صديقته الوحيدة حتى الموت ..

.. كانت رئتاه تنبضان الخلايا السرطانية والسيجارة فى يده ، قال له الطبيب :

ـ كف عن السجائر ..

قال : ان الكف عن السجائر لن يعوق السرطان الهادر فى صدرى ، دعها فهى متعتى الأخيرة .

يكتب أمل بأى نوع من الأقلام ، وعلى أى نوع من الورق ، جالسا على مقعد أو ممددا فوق سرير ، انها اللحظة التى تفرض نفسها عليه فى أى مكان شاءت ، وفى أى توقيت تختار ..

كان دائم الهروب من القصيدة ، أو لعله دائم التوتر والهروب بها ، مرة بالنزول الى الشارع ، ومرة بالشجار ، ومرة بالاستماع الى أغنية أو قراءة كتاب (يبدو هروبا ظاهريا ، لكنه نوع من الانشغال بالقصيدة داخل أشياء أخرى) .

ان القصيدة دائما هى لحظات مستمرة من التوتر ، بل هى كما كان يحلو له أن يردد : البديل عن الانتحار ، ان رحلته اليومية منذ الصباح حتى الصباح التالى ، منذ استيقاظه ، ثم نزوله الى الشارع واختلاطه بالناس

---

* ناقدة مسرحية ، شاعرة ، وزوجة الشاعر امل دنقل ، هذا فصل من كتابها « الجنوبى » عن الشاعر .

والأحـداث العادية كانت أشبه برحلة صيد وجدانية ، لأنهـا رحلة صيـد لقصيدة ، موضوعها ، رموزها ، لغتها ، مناخها العام ، حتى يمكن القول أن الناس جميعا كانوا مشاريع قصـائد لدى أمل ·

لحفظ رأسى فى الخزائن الحديدية
وعنـدما أبـدأ رحلتى الليـلية ·
أحمل فى مكانهـا ·· طاقيا
(أنشر حولى البيانات الحماسية ·· والصداع)
وبعد أن أعود فى ختام جولتى المسـائية
أحمل فى مكان رأسى الحقيقية
قنينة الخمر الزجـاجية ·

كانت القصيدة تجـربة مستمرة ، حتى تفرض عليـه حصارها فى لحظـة معينة دون أى محاولة منه لرشوتها أو الامسـاك بها ·

وقد كانت لحظة كتابة القصيدة هى اللحظة التى لا يسمح أمل لأحد بدخولها سواء حتى تكتمل ، ان محـاولة الدخـــول الى ذهنه أو حتى السـؤال عن فكرة القصيدة الجديدة كانت دائما محاولة غير مسموح بهـا ·

ـ أمل ، هل هى قصيدة جديدة ؟

يبتسم ، ثم يغنى ، فأفهم أنه لا يريد الاجـابة ، بل ولا يريد السؤال ·

ربما وضع بعض الأحرف أو الكلمـــات التى يســتحيل على غيره قراءتها فوق علبة من الكبريت أو علبـــة من السجائر بجــواره ، أو فوق ورقة صغيرة ، أو هامش لجريدة ولم أكن أستطيع فك هذه الطلاسم ، واللوغاريتمات التى كانت تأخذ أحيانا شـكل الرموز التى ستكون فيما بعد قصيدة ·

أسميته (شوبنهور) فهو الفيلسوف الوحيد الذى كان يمارس هذا الحصار النفسى ، بكتابة حساباته المـالية باللاتينية حتى لا يعرفها من حـوله ·

ولعـل المرة الوحيدة التى فتح فيهـا أمل ذهنه وكشـــف لى عن مشروع قصيدة ، كان يفكر فيها قبل أن تكتمل ، كانت قصيدة (الأحجـار) وهى قصيدة لم تكتب نهـــائيا ، ولعله رحل وهو يكتبها ، تاركا مسوده مشوشة الأحرف ·

تكلمى أيتهـا الأحجـار
ادلى بما فى قلبـك الصامت ، من أسرار
وحـــدك أنت الآزل

لا يسطل السنياق لوتها سنتهاه

ولا يصدها التراق الليل والأنهار

كانت فكرة القصيدة ـ كما ذكر لى ـ اشبه بحواريه متخيلة بين الكباش
بمعبد الكرنك ، انهـا الأحجار حين تصبح حضـــارة ، وهى عودة أخرى الى
الجنوب بعد مركب رع من قصيدة (السريو) •• وبعد قصيدة (الجنوبى) •

وهو هنا لا يبحث عن استخدامات للتراث الفرعونى ، ولكنها عودة
وجدانية الى ارض الصعيد ، وجنوب مصر لتكون النهاية •

لم احاول يوما سؤاله فى القصيدة قبل اكتمالها او حتى الالحاح عليه
بالكتابة .

ـ رغم كسله ـ ان اتمنى ما افعله فى هذه المنطقة عندما يسألنى عن امنياتى،
فأجيب قصيدة جديدة •

ولم تكن هذه امنيتى وحدى ، انهـا امنية وحلم وطموح امل الوحيـــد ،
ان القصيدة هى الغـد والمستقبل الذى تحلم بتحقيقه •

كنت شديدة الحرص على عدم الدخـــول نهائيا فى منطقة الابـــداع ،
تلك المنطقة الغامضة بامل وحـــده ، بل كنت أحيانا أشعر بالخوف والارتباك ،
فما الذى افعله وفى بيتنا قصيدة توشك على المجىء ، فأنام خوفا من ان يلكـذ
صمتى شكل المراقبة ، او الانتظـار للقصيدة •

يوقظنى امل : هل تحبى ان تستمعى الى قصيدة

فاطالعه صامتة : « ايهـا الشعر

يا ايهـا الفرح المختلس »

• • •

لم تكن لحظة ميـــلاد القصيدة هى الصـــورة النهـــائية ، او الابـــداع
الأخير ، ولكن اعادة النظر فى القصيدة كانت تشكل عند امل اهمية كبرى ، حيث
يخرج من ثوب لحظة الميـــلاد العفوية بشكلها المثالى الى حرجســة كبيرة عن
الوعى ، يشــكل به ملامح القصيدة بصورة نهـائية •

اهتم اهتماما خاصا بالبنـــاء الهندسى والمعمارى للقصيدة ، ولهذا كانت
لحظة المونتـــاج الشعرى ، او القـراءة الثانية لا تقـل اهميـــة عن لحظـــة
انفجار القصيدة فى كتابتها الأولى ، ولم يكن ذلك المونتـــاج يعنى مسوده مكتوبة،
بل احيانا كان يتطور فى صورة ذهنية بحسب تحديد طبيعتها •

ولم تكن لأمل لحظة تبجل مع الكلمات ، يؤمن بثبات تعطيها ، فالشاعر
الذى يتجلى مع كلمـاته ، يترك لفســـه مع موسيقى اللغـــة ، حيث اللغـــة
انـــاء للأفكار ، واداء للتوصيل ، دون سحر خاص بها كمفرده ، ولكن بما تكتسبه
من الســياق •

وقد عكس امل تعلقه الشديد باللغة العربية من خلال مشروع ظل يفكر فيه كثيرا ، بل واستعان فى دراسته بدكتور فى اللغة العبرية ، وآخر فى اللغة الفارسية ، وثالث فى اللغة القبطية ، وهو ارجاع المفردة العربية الى اصلها الثنائي .

إن (ثنائية المفردة) كانت فى رأيه ثورة حقيقية ، يمكن ان تتحقق فى اللغة حيث تتقارب عوائل المفردات .

وقد وضع جداول عديدة لتلك العوائل من المفردات ، الا أنه ترك المشروع بعد ذلك جانبا ، ولم يفكر فيه على الأقل بصورة ظاهرة تسمح لى بكتابة الى اين انتهى فيه أو كيف توقف .

كانت اعادة قراءة القصيدة مجهودا نقديا ، بل كان اكثر انواع النقد قيمة وجدوى لأمل ، ولم يكن يزعجه ان يشاركه احد قلقه فى وضع كلمة بالقصيدة بعد اكتمالها أو تغيير كلمة محل أخرى ، بل ان بعض المناقشات الحدة كانت تدفعه احيانا لتعديلات داخل القصيدة .

كانت لوحات قصيدة (الجنوبى) فى صورتها الأخيرة مرتبة بالأرقام (١ - ٢ - ٣ - ٤ - ٥) قال جابر عصفور : الأرقام هكذا ليست جميلة .

امسك أمل على الفور بالقلم وشطب الأرقام ، واستبدلها بترتيبه آخر ، هو الترتيب النهائى للقصيدة (صورة - وجه - وجه - وجه - مرآة) .

والشىء الغريب حقا ، بل والمحير ، ان هذا التعديل لم يستغرق ثوانى دون تفكير طويل ، والأغرب انه جاء فى تلقائيته العفوية ترتيبا شديد الدقة والاحكام .

ذهبنا يوما الى د. لويس عوض فى مكتبه بجريدة الأهرام ، اطلعه امل على قصيدته الجديدة (خطاب غير تاريخى على قبر صلاح الدين) .

كان مكتب لويس عوض حافلا بالعديد من الكتاب والفنانين والصحفيين ، فأمسك الدكتور بالقصيدة وراح يقرأها بصوت مرتفع .. .

هتف أحد الحاضرين بعد نهايتها : آمين .

قام أمل وامسك بالقلم على الفور ، وأضافها على مكتب لويس عوض فى نهاية القصيدة :

- فاتحة :

- آمين .

وقرأ الشاعر أحمد عبد المعطى حجازى قصيدة (الطيــور) ٠٠ قال لأمل ان سطورها الأخيرة تحصيل حاصل للقصيدة ، يمكن الاستغناء عنه ٠

الجنــاح حيــاه

والجنــاح ردى

والجنــاح نجــاه

والجنــاح ٠٠ سدى !

رأى أمل انهــا ضرورية للقصيدة ، ورفض تعديلها ٠

٠ ٠ ٠ ٠

ولقد كانت قصيدة (الخيول) واحدة من أصعب القصائد التى عذبت أمل كثيرا فى بنائها الهندسى ، أو فى اعادة قراءتها أو كتابتها من أخرى ، بل هى قصيدة المسودات العديدة ، حتى ان أمل شطب من احــدى مسوداتها صــفحة كاملة ، واحتفظ فيها بسطر واحد فقط ؛

كتبها فى ديسمبر ١٩٨١ ، ثم انتهى منهــا تماما فى يـنـاير ١٩٨٣ ، عندما نشرت للمرة الأولى فى مجلة « ابداع » الصادرة من الهيئة العامة للكتــاب فى عددها الأول ٠

ولعل المرض كان سببا فى ذلك التــأخير الطــويل للقصــيدة ؛ وربمــا كان السبب أيضا فى مسوداتها الكثيرة المرهقة (تذكرى دائما أننى أعمل بربع عقل) ، كان يردد أمل لى ذلك فى لحظــات الارهاق الشديد ٠

ولعل المرض كان سببا فى الدخــول الى منطقة وجدانية أخرى ، وتجــربة جمالية جديدة غير التجربة الجمالية المشــكلة فى قصيدته (الطيور ـ الخيول) ٠

تلك التجربة التى أسماها (اعادة إكتشاف الجمال فى نفس الانســان واستعادة الانسان المصرى ، ليحيا من جديد) ٠

ففى ظل ظروف السبعينات ، والتى صار الانسان فيها متهما ، لأنه اذا دعى الشاعر النــاس الى الثورة والتغير ، اتهم أنه يريد أن يعيدهم الى الفقــر والاشتراكية ، واذا دعى الناس الى رفض الســلام المصطنع ، فذلك يعنى دعوة الى التضحية من اجل الحرب والموت بل واذا دعى الشاعر النــاس الى ان تصبح حياتهم أكثر جمالا ويسرا ، فذلك يعنى الهجرة وليس الاقامة فى الوطن ٠

من أجل هذا حــدد أمل دوره وملامح تجربته الجديدة فى اعادة اكتشــاف الجمال ، وتوجيــه الناس اليه ، حيث رأى أن الشاعر مطالب بدورين فى ذلك الوقت الراهن :

دور فني بأن يكون شاعرا ، ودور وطني بأن يوظف فنه لخـدمه القضية الوطنيـة ، وخدمة التقـدم ، لا عن طريق الشعارات السياسيـة والصراخ والصياح ، وانما عن طريق اكتشاف وكشف تراث هذه الأمة ، وايقاظ احساسها بالانتماء ، وتعميـق أواصر الوحدة بين أقطارها .

على الشاعر ان يلعب دور الشاعر والمفكر أيضا ، وان يستنهض كل الذين يرون مهمة الشاعر مهمة مثالية هي كتابة الشعر فقط ، فالشاعر لكي يكتب ، ولكي يكون شاعرا حرا ، يجب ان يكتب انعكاسات وجدانه الحقيقية ، ولا يمكن لانسان ان يعيش في ظل ظروف التخلف التي نعيش فيها ، وظروف التدخل الثقافي التي لدينا ، ان يكتفي بمجرد الاحساس بالجمال المطلق ، فلابد ان يعيد اكتشاف الجمال الموجود في الواقـع الذي يراه ، والذي يعيشه .

...

ومثلما كانت قصيدة (الخيول) قصيدة متعبة في كتابتها ، كان ديـوان (اقوال جديدة عن حرب البسوس) أكثر تعذيبا ، ولهذا رحل امل دون استكماله، بعد ان كتب شهادتين أو قصيدتين فقط همـا (مقتل كليب « الوصايا العشر » ـ واقوال اليمـامة ومراثيها) بينما بقيت الشـهادة (القصائد) الأخرى التي اراد امل كتابتها (اقـوال المهلهل ، اقـوال الجليلة ، اقـوال جساس) تتبدل وتتغير يوما بعد آخر ، رافضة الوصول الى حل يقتنع امل باكتمالها الأخير ، على الرغم من اكتمال أجزاء كثيرة منها في ذاكرته .

يقـرأ كل ما كتب عن « سيرة الزير سالم » ، وكل الدراسات والابـداعات المختلفـة التي تناولتها ، يقرأ كل السير الشعبية العربية ، وكل الأسـاطير وايام العرب القديمة ، يقرأ كتب الانثربولوجيا ، ويظل يبحث ويواصل البحث سنوات عديدة كجزء من الخبرة الجمالية للقصيدة ، ولا تستقر الرؤية .

* *

كان أهم شاعر في نظـره النـار .

منذ كان صغيرا ، كان يجلس أمام النار ويقرأ في السنة اللهب ، ودرجـات الاحتراق فيهمـا أكثر من معنى عن المعـاني المطلقة ، ولعله أحـب بذلك الشعر والشعراء النـار .

في كل يوم كان لنـا موعد مع ديوان شعري أو قصيدة ، سـواء لشـعراء مشهورين ، أو غير معروفين ، قدمـاء أو محدثين ، شعراء فصحى أو شعراء عامية . كانت صورة حجازي وهو يلقي قصيدته مزهوا بها ، تكاد تدماه تقفز من

فوق المسرح منطلقة مع الكلمات فى حب شديد ، وكبرياء بالشعر . لا تفارق ذهن أمل ، ان حجازى ليس فقط أول من أشار الى أمل بالتخلى عن قصائد المناسبات والمظاهر الاجتماعية ، التى كان يمارس أمل [illegible] بالقصيدة (الزار - الموالد - الدراويش) الى قضايا الشعر الحقيقية [illegible] فيصبح أمل دائما الفارس ، والمغنى ، والمخلص للشعر والقصيدة [illegible] كان أمل دائم الترديد ، ودائم الكتابة على كل ورقة بيضاء أمامه قصيدة حجازى .

قد كنت فارسا شجاعا ذات يوم

لكننى أكلت من طعام أعدائى فصرت مجهدا

وكنت شاعرا حكيما ذات يوم

حتى اذا استطعت ان احمل الثقلين معى وحدا

فقدت حكمتى وضاع الشعر منى بددا

كان حجازى هو الشاعر الوحيد ، بل هو الانسان الوحيد الذى سأله أمل يوماً فى تحد :

- لماذا لم تكتب عنى ؟

وكتب حجازى كثيرا عن أمل ، لكن بعد وفاته !!

..

كانت أشعار الشعراء تسكن صوت أمل دائما ، فى المنزل ، فى الشارع ، فى أمسيات وسهرات الأصدقاء ، ولكنه لم يكن يحب أبدا [illegible] ، حتى لنفسه ، فلم يكن يحب عادة أن يلعب دور [illegible] فى سهرات الأصدقاء ، فيرفض القاء قصيدة له ، حتى ولو طلب منه أحد ذلك بالحاح ، بل و[illegible] وأنشد قصيدة من شعره ، فلابد أن ينهيها بتعليق ساخر ، مبعدا الحوار بذلك عن القصيدة والشعر ..

..

كان الغناء أيضا يسكن بيتنا .

أمل برغم صوته الأجش ، كان قادرا على الأداء ، والاحساس بالجملة الموسيقية ، والغوص فى أعماق الكلمة ، فيجبرنا على الاستماع مشدودين الى مناطق الجمال .

- أننى لا أسمعك تغنين ؟

- ان صوتى ليس جميلا !

ـ عندما تغنين يصبح صوتك جميلا !

ـ من يومها صرت أغني معه ٠

ينطلق أمل بالغناء ، فيغلق البعض آذانهم ، ويضحك آخرون ، بينما هو مستمر في أداء الأغنية كاملة ، حتى يتحول كل الجالسين الى الغناء معه ، بل والى الصمت والاستماع اعجابا بالأغنية التي يتغنى بها أمل ٠

لقد شكلت الأغنية جزءا هاما من وجدان الشاعر ، حتى وصلت الى دمه ، فكان موعد العلاج ـ فيما بعد ـ موعدا دائما مع الأغنية ٠

***

دعي أمل للمشاركة في الذكرى الرابعة لرحيل الشاعر **محمود حسن اسماعيل** (١٩٨٠) ، وهو الذي حمل له اعجابا خاصا ، وتأثرا كبيرا به كشاعر ، حتى أنه في طفولته كان حريصا على تجميع صوره المنشورة وقتذاك في مجلة الاذاعة المصرية ، والاحتفاظ بها ، كما أن أول شيء حرص عليه أمل عند مجيئه الأول الى القاهرة هو الذهاب الى منطقة أرض الجزيرة لمشاهدة تلك البقعة ، وهذه الأرض ، وذلك النخيل الذي كتب عنه محمود حسن اسماعيل في قصائده ٠

جاء يوم الذكرى ولم يكتب أمل بعد قصيدة جديدة ـ كما كان يريد ـ استيقظ مبكرا على غير العادة ، وارتدى ملابسه ، وقرر النزول الى الشارع ٠

فوجئت بالقصيدة في المهرجان ، وأنا شديدة الفرح ، فقد جاءت بعد أكثر من عام ونصف من الصمت الشعري ، خلت فيها ـ مثل بعض الأصدقاء ـ أن هذا الصمت مرتبط بالزواج ٠

لكن للصمت دورات في تاريخ أمل ٠

مرة امتد ما يقرب من ٤ سنوات متواصلة في بداية الستينات ، اثناء اقامته بالاسكندرية ، ولعله كان صمتا متعمدا ، حيث حرص أمل فيه على تكثيف قراءته ، ثم خرج بعدها بديوان (البكاء بين يدى زرقاء اليمامة) الذي صدرت طبعته الأولى ١٩٦٩ من دار الآداب ، لتعلن ميلاد شاعر حقيقي ٠

امتد الصمت الشعري سنة (١٩٧٩ ـ ١٩٨٠) ثم كتب « **ايدوم النهر** » ، ثم دام الصمت شهورا قليلة ، وكتب قصيدة محمود حسن اسماعيل ٠

صمت آخر بعدها ، اقترب من ثمانية أشهر (١٩٨١) ثم كانت قصيدة (الطيور) : ثم (الخيول) بعدها بشهرين ٠

كان كل صمت يتبعه بالضرورة تجربة جمالية جديدة ، ورؤية مختلفة ، ولهذا لم يكن أمل يخاف الصمت ، كان الصمت جزءا لا ينفصل من التجربة الجمـــالية ٠

٠٠٠

رفضت جريدة الأهرام (بعد أن أخذ الشاعر فاروق جويدة القصيدة من أمل لنشرها) ٠ نشر القصيدة رغم محاولات فاروق جويدة ٠

أذيعت القصــيدة ضمن اذاعة المهرجان في برنامج الأمســية الثقـــافية الذى يقــدمه الشاعر فاروق شــوشه بالتليفزيون ، وكان هى المرة الأولى التى يقدم فيها شعر أمل بالتليفزيون المصرى (قدمه فاروق شوشه بعد ذلك مرتين فى نفس البرنامج) ٠ عند اذاعة القصــيدة اقتطعوا منهـــا أجزاء اعتبرتهـــا الرقابة التليفزيونية ضد السياسة العامة ٠

للخفافيش اسماؤها التى تتسمى بهـا
فلمن تتســمى اذا انتسب النـــور !
والنـــور لا ينتمى الآن للشــمس
فالشمس هالاتها تتحلق فوق العقــالات
هل طلع البــدر من يثرب ام من الأحمــدى
وبانت ســعاد
تراها تبين من البــردة النبــوية
ام من قلنســوة الكاهن الخزر ؟

وبرغم فرح أمل بظهـــوره الأول فى التليفزيون المصرى ، الا أن كاميرات التليفزيون ، وأقلام الصحفيين ، والشهرة الاعلامية عموما لم تكن مقصـــدا أو هدفا يحلم بهـــا أمل ، أو يسعى اليها ، فالشهرة الوحيدة هى القصيدة ، والهدف الوحيد هو كتابة الشعر ٠

لم يحترف الشهرة ، والادعاءات الكاذبة ، والأخبـــار التى يمليهـــا الكثيرون الى الصحف والمجـــلات ، بل وقف ضد أصدقائه الشعراء الذين كانوا يسعون وراء بريق الشهرة أكثر من سعيهم وراء نار المعـــرفة ٠

ان كل نجومية لا تمر من خـــلال القصيدة هى نجومية مزيفة ، تأخذ من الشاعر أكثر مما تعطى له ، ولذا لم يكن موقف أجهزة الاعلام يغضبه ، أو حتى يثير لديه أدنى مشاعر الضيق قدر ما كان يزيده احتراما لذاته ، وتعـــاليا على الآخرين ٠ عندما كتب قصيدته الشهيرة (الكعكة الحجرية) تحولت فور كتابتها

١٩٧٢ خلال منشور للحركة الطلابية في ذلك الوقت ، وأدى نشرها الأول في مجلة « سنابل » التي كان يصدرها الشاعر عفيفي مطر في محافظة كفر الشيخ ، إلى إغلاق المجلة .

أيهـا الواقفون على حافة المذبحـة

أشـهروا الأسـلحة !

سقط الموت ، وانفرط القلب كالمسبحة

والدم انساب فوق الوشاح

المنازل أضرحـة

والزنازن أضرحـة

والمدى أضرحـة

فارفعـوا الأسـلحة

واتبعوني

أنا نـدم الغد والبـارحة

وشـعاري : الصـباح

راح مكتب وزير الإعـلام يسأل رئيس الإذاعة : من هو أمل دنقل ، ؟

وسأل رئيس الإذاعة ، مدير البرنامج الثاني في ذلك الوقت « فؤاد كامل »، الذي قدم في برامج إذاعته الكثير من أشعار أمل (من هو أمل دنقل) ؟ فرد عليه أنه شاعر ممتاز ونحن نذيع أشعاره .

رد رئيس الإذاعة : لا تردد ذلك ثانية !!

لكنه أصبح أهم شاعر مصري ، بل وأحد أهم الشعراء العرب تميزا من خلال صوته الشعري وحده ، وأصبح رغم كل التعتيمات الإعلامية حوله هو الأعلى صوتا ، والأكثر تميزا ، وحضورا .



إغتصاب

صلاح والى

هو البحر يحملنى الآن فى زورق

بين تلك الشواطىء

تلك هى الآن دندنة الموج

— اعرف ان الرياح التى سوف تأتى مدمرة —

فلماذا يقاتلنى السمك البحرى ؟!

ليس هو القرش

انه السمك البحرى

هذا الذى يعتلى سلم الموج

يرقص فوق الصوارى

يفتح فوق الشواطىء خمارة

ويوزع للغرباء بقية جسم الوطن .

يعذبنى الجرح

والمرض — المزمن — المتخفى فى معدتى كالثعالب

معدتى

لا يعالجها الخمر ولا التبغ

ولا الانطــواء

ولا قنينة لدواء

ولا العشق فى آخريات الزمن

حتى الموت

بات الطبيب المطلع يدرك

انى مصاب بداء تفسخ هذا الوطن .

فى الليل

افتح نافذتى

واخاطب عاشقتى

واداعب مشنقتى

واقبل فى كل وقت تراب الوطن

قصة قصيرة

البوابة الخامسة

زكريا محمود رضوان

لطالما حلم بركوب بساط الريح طائرا اليها . كان افتراقهما يرقد على صدره كالصخر . كانت الأيام متشابهه تشابها غريبا ، تسقط فى براثن اللئيمة كل أجنة الاشتهاء قبل اكتمالها . ظلت عودته اليها حلما يؤرقه، يجعل من حياته بأكملها مشروعا مؤجلا . يزنى باللحظة من ابعـدها مش يمكن أن ينزويا فيه . لم تترك له الرغبة المؤنسة فى لقائها سوى أيام مبعثرة بين خضوع يائس لزلزال الفوضى المحدقة به ، وتشوف الى مفتاح البداية السحرى ، تسقطه اليه فيروزه كى يلتقطه . ممسوسا بالرعشة الأزلية . يفتح مصارع الوجد المتأجج . ويعانق بين جوانبها أذرع البهجة ، متخطيا محيطا من السنوات النجسة فى طرفة عين . حاقت به ايقاعات انتظار التلامس مشبعة برائحة العتاب فى عينيها النورانيتين

— لماذا تأخرت ؟

آه لذلك العبق ، لم ينس منه شذرة واحدة منذ تسلل الى صدره حين احتضنها أول مره . جسدها مغتسل بقطرات الندى البللورية ، وهجا أشع جسمها الفولاذى فى بؤرة روحه فتكشف سر الأسرار ، نهرا خمريا ،قالت له

— غص ولا تخش التيار ، ما عرف السر الا من نزل الى النهر .

الركام البشرى فى صالة الخروج أعواد قش يود لو وطأها منطلقا الى حيث الملتقى بها . احداهن تطن بصوت متغانج .

— على جميع ركاب الطائرة المتجهة الى الكويت التوجه الى البوابة رقم خمسة ، رجال التفتيش تغرق أصواتهم الحجرية المكان فى بحيرة من الضجيج . عربات يدفعها صبيه . يترجرج الصغار فى سرابيل نسـوه يتدافعن خلال المسالك المتعرجة بين تلال الحقائب . تحوم فوق الجميـع سحائب العرق . تغرق الحياة فى دوامة اللزوجة .

تتناثر المناديل الورقية كنديف قطن بعثره هواء عابث

ـــ جوازك ؟

ـــ هوذا .

ـــ دورك .

تراجع منكسرا الى آخر الصف الذى بدا بلا نهاية ، مقلقا عينيه على رائحة الوعد البنفسجية . ايقاعها السحرى ينساب ما بين الجفن والجفن . دوت ذاكرته قنبلة موقوته انبثقت منها دفعة واحدة مدينة الوعد المؤجل ببناياتها المتعانقة . واشجارها الباسقات . بحصرها فوق السندس أمواجا خضرا تمتص ما علق بها من خطوط الظل . رقراق النسيم يغدغد القلب مطببا جراحه الباقية من سحيق الزمن . حين صار أمام الحاجز صفعت عينيه انوار الفلورسنت صفراء كأنها الموت . دارت راسه فى الجهات الاربع حتى استقرت عيناه على البوابة الخامسة . اذ ذاك انفرط قلبه ، فتهاوى منتصبا نحو الحاجز . وقبل ان يهوى مرتطما بالجمهور كانت هى قد انفلتت خارجة من بوابة المغادرين .

فى العـدد القـادم

قطـار الجنـوب .

شعر : فاروق شوشة

في السينما العالمية ..
تطور ستانلي كيوبرك الفني

عطاء النقاش

١ - مقدمة :

في اي دراسة نقدية عن اي فنان ، عادة ما يبدأ الكاتب بشعور عام اما بالمحبة او بالعداء ، بالبرودة او بالدفء تجاه ذلك الفنان . ثم يتبع الكاتب ذلك بالبحث عن الأسباب التي يمكنها ان تساند ذلك الشعور المبدئي . ومهما حاول الكاتب ان يكون موضوعيا في دراسته او نقده فغالبا ما يعترف الكاتب خلال الدراسة - ظاهريا كان او متضمنا - برد الفعل العاطفي والعقلي الذي يحدثه الفنان في كاتب الدراسة سواء كان ذلك بالايجاب او بالرفض . والسبب الرئيسي وراء ضرورة الاعتراف بذلك الاحساس هو بالطبع ان آراء كاتب الدراسة عادة ما تتلون بذلك الشعور الذي يحس به نحو موضوع الدراسة . بل ان ذلك الشعور غالبا ما يفرض اختيار المادة النقدية والمراجع التي تستخدم في البحث .

اضف الى ذلك ان كاتب اي دراسة نقدية غالبا مايختار موضوعا لدراسته من الفنانين من يحبهم بغزارة او من يكرههم بمرارة . وفي تلك الحالتين ، من يحترم قدرتهم . اي ان عدم وجود رد فعل من نوع أو آخر لدى الكاتب عادة مالا يؤدي الى اي نوع من الدراسة . وهنا لا بد من ان يعترف كاتب هذه الدراسة بشعور من الاحترام والاعجاب الشديدين نحو « ستانلي كيوبرك » وافلامه .

يعد ستانلي كيوبرك بدون شك واحدا من اهم مخرجي السينما العالمية اليوم . فهو من قلة المخرجين الأمريكيين الذين لهم موقف فلسفي نحو الحياة بصورة عامة ، وموقف فني تجاه السينما يمكن ملاحظتهما في

أى من افلامه العديدة . يضاف الى ذلك أنه لا يكاد يوجد ناقد فنى فى الغرب يتشكك فى حق ستانلى كيوبرك فى أن يضم الى ما جرى النقـاد العالميون على تسميتهم بالأسلوبيين . فما هو العامل أو العوامل التى تجعل من فنان ما « أسلوبيا » ؟ العامل الرئيسى بالطبع — ورغبة فى التبسيط — هو درجة واضحة من الاستمرار فى الأسلوب الفنى من ناحية الشكل ، واستمرار أو بالأصح تطور ونمو مستمران يدوران حول فكرة محورية من ناحية الموضوعات التى يطرقها ذلك الفنان فى افلامه عبر مدة زمنية طويلة وخلال عمل فنى بعد الآخر .

كتب عديد من النقاد عن أعمال مفردة لكيوبرك ، ولكن الدراسات النقدية الكاملة عنه وعن أعماله منذ البداية قليلة بصورة مخزية . ونحن لا ندرى بالتحديد الأسباب وراء النقص فى تلك الدراسات عنه وان كان بالامكان طبعا أن نفترض أن عمر كيوبرك (٤٦ سنة فى يوليو ١٩٧٤) كان واحدا من الأسباب . فعادة ما يكتب النقاد عن فنان ما بالتفصيل عندما يتبين لهم أن ذلك الفنان قد نضج من الناحية الفنية والعملية ، ولم يعد هناك ما يمكن لذلك الفنان اضافته الى عمله ، أو ان اى اضافة جديدة الى عمله لن تغير من طبيعة ما قدمه حتى ذلك الوقت . والسبب الثانى — فى اعتقادنا — هو ان كيوبرك يعـد من اقل مخرجى السينما الحديثة رغبة فى الحديث مع النقاد والصحفيين . والسبب الثالث — والأكثر اهمية فى اعتقادنا — هو أن أعمال كيوبرك تعد من اكثر افلام عصرنا تعقدا من الناحية الموضوعية ومن الناحية الشكلية على حد سواء.

خذ الناقد الانجليزى توم ميلن — على سبيل المثال — والذى يعد من اذكى وافضل نقاد السينما فى الغرب . عندما كتب« ميلن » عن كيوبرك فى عام ١٩٦٤ وجد نفسه مضطرا الى القول : « .. يملك بعض المخرجين توقيعا يمكن التعرف عليه فورا (مثل هيتشكوك أو أيزنشتين) ، بينمـا لا يملك آخرون الا درجة من الاستمرار فى الأسلوب والموضوع . والشىء الذى يضايق الناقد عند تعرضه لأفلام ستانلى كيوبرك هو أنه بالرغم من أن كيوبرك قدم لنا أفلاما ممتازة من ناحية ، نجد من ناحية أخرى أن تلك الأفلام تكاد لا تكشف أى شىء عن شخصية مخرجها ، حتى أن تلك الأفلام تبدو كما لو أنها قادمة الينا من فراغ تام .. » . ومع ذلك يحاول « ميلن » فى نفس تلك الدراسة ان يجد خيطا يربط أعمال كيوبرك منذ البداية حتى ذلك الوقت .

الغرض من هذه الدراسة هو فحص افلام كيوبرك التسعة الطويلة مع الاشارة الى افلامه القصيرة لاستنتاج ما اذا ما كان تطور كيوبرك الفنى كان قد تبع خطة أو نموذجا معينا أم لا . أما الفكرة المحورية عن

فهم كيوبرك للحياة البشرية وللسينما على حد سواء « كفخ » فقد أوحت بها الينا دراسة توم ميلن سابقة الذكر . ولهذا تعد هذه الدراسة مدينة لميلن أكثر منها لأى ناقد آخر فى الشرق أو فى الغرب . وسوف تلتزم هذه الدراسة بالترتيب التاريخى لأفلام كيوبرك فربما كانت تلك هى الطريقة المثلى لبحث تطور أى فنان من الناحية الشكلية أو الموضوعية أو كليهما .

٢ ــ البــداية : من الأفلام التسجيلية الى « الخوف والرغبة »

كان ستانلى كيوبرك فى الواحد والعشرين من عمره عندما كان واحدا من مصــــورى مجــلة لــوك الأمريكيـــة (التى توقفت عن النشر منذ ما يزيد عن ثلاثة اعوام) . وككل عام ، طلبت منه ادارة التحرير أن يقوم بتصوير تحقيق صحفى عن مباراة ملاكمة ذلك العام : ١٩٤٩ . ولكن كيوبرك كان قد وقع فى حب السينما من قبل ذلك . فبدلا من أن يعمل التحقيق المصور قرر أن يحول ذلك التحقيق الى فيلم تســجيلى قصير أسماه « يوم المبــاراة » . وتدور أحداث الفيلم خلال الساعات الأربعة التى سبقت المباراة فى حياة كل من الملاكمين . وتمكن كيــوبرك من بيع الفيلم لشركة « آر. كى. أو. » وتحقيق ربح بلغ مائتى دولار ، ترك بعدها كيوبرك « لــوك » الى الأبد مضحيا بالمكاسب المــادية التى كان عمله بسلوك قد يمكنه من تحقيقها بدون جهد شاق ،وبدأ رحلته الفنية فى عالم السينما التى اكتسب منها الفن السينمائى مخرجا من الدرجة الأولى يقارن عمله بقلة قليلة من عمالقة ذلك الفن .

طلبت شركة « آر. كى. أو. » من كيوبرك بعد ذلك أن يخرج فيلما تسجيليا آخر عن القدس « **فريد ستاتهولد** » قس كنيسة فى مدينــة « موسكيرو » فى ولاية نيو ميكسكو ، والذى كان متعودا على الســفر بطائرة صغيرة عدة مرات كل أســبوع الى قرى نيــو ميكسكو البعيــدة المنفصلة عن الحضارة لبعظ القرويين الذين لا تتاح لهم فرصة الذهاب الى الكنيسة كل أحد حيث لا توجد كنائس فى تلك القرى والكفور المعزولة عن بقية الولاية . واسمى كيبوك الفيلم « **القس الطائر** » .

والنظرة الفاحصة الى موضوعى هذين الفيلمين ترغم الباحث على ملاحظة القطبين اللذين تدور حولهما أعمال كيوبرك التالية : القســوة والعنف من ناحية ، والنبل والوقار من ناحية أخرى . فان كان اختيــار كيوبرك لتلك الشخصيات كموضوع لفيلميه دليلا على شىء فهو دليل مؤكد على اهتمام كيوبرك بالشخصية غير العــادية كمــادة أساسية سوف يدرسها كيوبرك بجدية وعناية ويركز عمله فى المستقبل حولها .

هناك فيلم تسجيلى ثالث يجب ذكره التزاما بالأمانة التاريخية ، حيث أن كيوبرك أخرج ذلك الفيلم بعد « يوم المباراة » وهو فيلم « مؤتمر الشباب العالمى » الذى عمله كيوبرك بتكليف من وزارة الخارجية الأمريكية — ومن المؤسف أن الفرصة لم تتح لكاتب هذه الدراسة لمشاهدة ذلك الفيلم .

قرر ستانلى كيوبرك فى عام ١٩٥٣ ان يبدا فى عمل فيلمه الطويل الأول . ولم يكن احد قد سمع به فى صناعة السينما الأمريكية . والسينما الأمريكية — كما يعلم القارىء — هى صناعة وتجارة أولا ثم فن بالدرجة الثانية — فعندما تستثمر شركة انتاج اى قدر من المال فى فيلم ما فالهدف الأول هو الربح . وهكذا لم يكن من المعقول ان يتوقع احد ان تضع احدى شركات الانتاج الأمريكية مالها وثقتها فى مشروع يقدمه لها شاب فى الرابعة او الخامسة والعشرين من عمره لا تزيد تجربته فى السينما عن ثلاثة افلام تسجيلية قصيرة ، ولا يملك غير رغبة وحماس دخلى لا حدود لهما . ولهذا وجد كيوبرك نفسه مضطرا الى العمل مستقلا . بل ان درجة الحرية التى ارادها كيوبرك لم يكن من الممكن تحقيقها الا اذا ما عمل كسينمائى مستقل . وطلب كيوبرك من صديقه هاوارد أ. ساكلر — وهو شاعر فى الواحد والعشرين من عمره فى ذلك الوقت — ان يكتب السيناريو لفيلم « الخوف والرغبة » الذى انتجه كيوبرك بسلفة من بعض الأقارب والأصدقاء .

يحكى الفيلم قصة اربعة جنود — جاويش ، وملازم جوى ، وجنديين احدهما شاب صغير السن لا خبرة له فى الحياة ، والآخر رب عائلة فى منتصف عمره — بعد أن سقطت الطائرة التى كان يقودها الملازم ونجا اربعتهم ليجدوا انفسهم خلف خطوط العدو فى حرب لا يحددها لنا الفيلم . والملازم متخرج من الجامعة مثقف يبحث عن « معنى » للحياة . وتمضى المجموعة تحت قيادته خلال غابة ، وبعد سقوط الليل يهاجمون معا فرقة صغيرة من فرق العدو بينما كان أعضاء تلك الفرقة يتناولون عشاءهم فى كوخ صغير مهجور ، ويقتلون جميع افراد الفرقة .

وفى اليوم التالى يصادف اربعتهم مجموعة من النساء فيختبئون فورا غير أن واحدة من النساء تشاهد الجنود الأربعة الذين يضطرون الى اخذها اسيرة ، ويربطونها الى شجرة تاركين الجندى الشاب ليحرسها بينما يذهب الثلاثة الباقون الى شاطىء النهر القريب ليحاولوا بناء قارب يحملهم نحو خطوطهم . واثناء غياب الثلاثة ، يحاول الجندى الشاب ان يكسب صداقة المرأة الأسيرة بتبادل الحديث معها . غير ان حالته النفسية قد وصلت الى درجة الانهيار بعد أن شارك الآخرين فى المذبحة

التى ارتكبونها فى الليلة السابقة . ويحاول الجندى ان يهدىء المراة وان يقنعها ببراءته . ولكن المراة لا تفهم شيئا ، بل يعتريها الرعب منه — ويصاب الجندى بانهيار عصبى تام فيخلص المراة من قيودها قبل أن يعدو نحو النهر متمتما بكلمات غير مفهومة .

وفى نفس الوقت ، يكتشف الثلاثة الآخرون وهم منهمكون فى بناء القارب ، أحد مراكز قيادة العدو فى بيت ريفى بالقرب من النهر . كما يكتشفون طيارة صغيرة بجانب البيت يستخدمها الجنرال قائد المنطقة . فيستحدث ثلاثتهم خطة — بعد مناقشة طويلة مضطربة عن مبادىء الواجب والأمن والطموح — لقتل الجنرال والاستيلاء على الطائرة والعودة بها الى خطوطهم . وتتطلب الخطة من الجاويش أن يهاجم من اتجاه مضاد ليشغل جنود العدو المكلفين بحراسة مركز القيادة . ويقبل الجاويش المهمة كفرصة لاثبات بطولته بينما يتسلل الآخران الى المنزل حيث يقتل الملازم الجنرال ، ويهرب الملازم والجندى بالطائرة تاركين الجاويش ليعود بالقارب الذى كانوا قد انتهوا من بنائه من قبل . ويصل الجاويش ومعه الجندى الشاب — حيث كان قد وجد الجندى تائها فى الغابة يتمتم بكلمات غير مفهومة بعد ان فقد عقله .

ومن وراء خطوطهم يشرح الملازم وجهة نظره للاخرين : كيف أن التجربة بأجمعها لا معنى لها بما فى ذلك جنون الجندى الشاب وبطولة الجاويش وقتل الملازم للجنرال .. التجربة — يقول الملازم — تركتهم جميعا حيث بداوا .

« .. سيناريو هاوارد ساكلر ردىء بشكل محرج .. » ، يقول جاكسون بيرجيس : « .. تكاد القصة ان تكون غير مفهومة يملأها تشاؤم صبيانى يتخفى وراء ستارة من الفكر العميق . والصوت ردىء .. حيث لا تختلف درجته مرة واحدة خلال الفيلم ، فصوت شخصية من الشخصيات يظل على نفس المستوى فى منظر داخلى مكبر وفى مشهد خارجى عام . وفى كلتا الحالتين تجد الصوت مكتوما كما لو كان صادرا عن مكبر صوت قديم . أما الممثلون فلا خبرة لهم (بالرغم من ان السيناريو يتحدى امكانيات احسن الممثلين واكثرهم خبرة) . ويبدو الفيلم من الناحية التكنيكية كما لو كان انتاجا منزليا تبدو فيه حركة الممثلين كما لو كانت حركة ممثلين فى مسرحية مدرسة اعدادية .. » .

الفيلم — من الناحية السينمائية — ملىء بالعيوب التى يمكن توقعها من أول عمل لمخرج تعلم فنه من « .. لقطتين من « راشمون » .. ولقطة من رينوار .. » ولكن بالرغم من كل تلك العيوب يعترف بيرجيس بأن

الخوف والرغبة بصورة عامة « .. ومما يثير الدهشة .. عمل اصيل وشخصى .. » .

بالرغم من رداءة الفيلم وغموضه بصورة عامة ، يجد المتفرج فيه درجة كبيرة من النقاء والأمانة . فالفيلم بلا شك نتاج عقل وقلب فنان واحد له شخصيته المميزة . وتطور الفيلم منذ بدايته من الناحيتين الشكلية والموضوعية لا يمكن الا أن يكون نتاجا مباشرا لفكر واحساس عميقين ، وليس نتاجا لمعادلة مسبقة . وبالرغم من ان الفيلم أنتج خارج دوائر صناعة السينما الأمريكية ، فقد أحرز بعض النجاح ساعده فى ذلك مقال فى جريدة « النيويورك تايمز » والذى قال باختصار : « ان الفيلم يشرف كل من عمل به .. » .

« الخوف والرغبة » اذن عمل شخصى واصيل وان كان قد فشل تجاريا . فالفيلم ينبض بعواطف مركبة قوية ، ويحتوى رؤية عامة من الصراع بين مفهومى الفضيلة والسلطة . وينعكس ذلك الصراع فى اختيار الشخصيات لتصرفاتهم . كما أن بالفيلم محاولة نحو الوضوح والعمق والنبل تنقلها لنا صور الفيلم لا حواره . وتتضح هذه المحاولة فى المشهد المحورى للفيلم : المشهد الذى يقتل فيه الملازم جنرال العدو . يمثل الجنرال فكرة السلطة بينما يمثل الملازم فكرة العصيان ضد السلطة وفكرة التمسك بالمثل الأخلاقية . يزحف الجنرال على بطنه نحو باب المنزل ببطء والم متجها نحو دائرة من الضوء بالقرب من الباب ، ويرفع راسه ليواجه الملازم الذى كان مختفيا فى الظل . ويرفع الملازم مسدسه . ويتبادل الرجلان النظرات . ويتبع ذلك لحظة من التردد مشحونة بالألم ثم يطلق الملازم الرصاص ، وتسقط راس الجنرال ، وتكون أنفه أول ما يصطدم بالأرض وتتبع ذلك بقية راسه محدثة صوتا مثيرا للغثيان . ان المواجهة بين الشباب والشيخوخة ، بين السلطة ورفض السلطة ، بين القيم الأخلاقية والأخلاقيات الراكدة ، تبزغ بوضوح خلال ذلك المشهد . ومما يساعد كيوبرك على ذلك هو ان نفس الممثل — كنيث هارب — قام بتمثيل دورى الملازم والجنرال . وتلك بالطبع وسيلة فنية واضحة وبسيطة للايحاء بأن من الصعب التفريق بين النوعين من الرجال وما يمثلانه . كما انها من الناحية الدرامية تجعل قرار الملازم بقتل الجنرال اكثر صعوبة . وبالرغم من ذلك ، فان تلك الوسيلة الفنية لا تحول الموقف الى ميلودراما . بل تساعد كيوبرك على تقديم فكرة المجرد خلال صورة ملموسة بدلا من أن يقدمه لنا خلال الحوار . ويجدر بنا القول هنا أن تلك الرؤية الفنية التى تعترف بصعوبة التفريق بين المواقف الأخلاقية المضادة أوحت لكيوبرك بفيلمين تاليين يعدان من أفضل ما قدمته السينما العالمية

هما : « طرق المجد » و« دكتور سترينجلوف » ، وفيلم ثالث حديث « البرتقال الميكانيكى الدقيق » .

يمكن القول هنا أن « الخوف والرغبة » عمل غير ناضج بل وردىء كما لاحظ معظم النقاد الذين كتبوا عنه . وبالرغم من ذلك يحتوى الفيلم على موقف فلسفى تجاه الموضوع ، وعلى صفات تكنيكية تميز الفيلم وخالقه سنراها تنمو وتتطور فى اعمال كيوبرك التالية . فالفيلم ملىء بمشاهد العنف والقسوة والدم .. فلا يكاد يقارن مشهد آخر فى سينما عصرنا هذا بمشهد مقتل الجنرال من حيث الطريقة التى يهاجم بها المشهد اعصاب متفرج الفيلم واحاسيسه . تلك الطريقة السادية التى يعامل بها كيوبرك جمهور فيلمه يجب فهمها اذا ما اردنا فهم عمل كيوبرك . اضف الى ذلك أننا نجد شخصيات الفيلم مشغولة بأفكار مجردة ويمثل عليا مثل : البطولة والمجد ، والسلطة .. الخ . فنوعية ذلك الاهتمام بالأفكار المجردة لدى الشخصيات يمثل عاملا هاما فى أفلام كيوبرك .. عاملا عادة ما يؤدى الى الفشل ، وخيبة الأمل ، بل والى المأساة . حيث عادة ما يتحول ذلك الى فخ . وبصورة أكثر تحديدا سنجد أن كل فيلم يحتوى على حدث أو خط درامى يبزغ من عيب أو ضعف انسانى أو اجتماعى تنتج عنه المأساة . وقد يوضح ذلك لماذا نجد شخصيات كيوبرك فى خطر شبه دائم ، فهم عادة اما جنود أو خارجون على القانون أو شخصيات غير عادية بصورة عامة ، تصل الى مرحلة فى حيواتهم حيث يجدون أنفسهم يعيشون على حافة الدمار والمأساة . ويتحول ذلك الموقف بالتدريج الى فخ لا مخرج منه . فشخصيات « الخوف والرغبة » قد وقعوا فى فخ قيمهم وافكارهم المسيطرة عليهم سيطرة شبه تامة : الملازم وقع فى فخ الواجب والجاويش فى فخ البطولة . أما الجندى الشاب فهو الوحيد الذى يرفض الوقوع فى الفخ .. وفى العملية يفقد عقله ويصاب بالجنون . وفى النهاية يصل الملازم الى نتيجة مأساوية مشابهة تتلخص فى خيبة أمل تام فى كافة القيم التى آمن بها من قبل ، ويأتى ذلك فى نهاية الفيلم خلال الحوار ويكاد لا يكون لها دافع درامى . والسبب طبعا هو أن تلك النهاية هى استنتاج كيوبرك وليس استنتاج شخصية الملازم .

أما من الناحية التكنيكية فان مهارة كيوبرك تكشف عن نفسها فى نفس المشهد المحورى الذى ناقشناه من قبل : مشهد مقتل الجنرال ، حيث يقوم الصراع على مستوى الصورة بين الظلال والضوء .. ظلام الحجرة التى قتل فيها الجنرال ، ودائرة الضوء التى زحف نحوها .. « .. ذلك الاستخدام الذكى للضوء والظلام الحادين .. بلا درجات من الرماد بينهما .. يمثل تجسيما من الدرجة الأولى لرؤية عقلية فى صورة

سينمائية ملموسة .. » ، كما تقول « لين تورنامين » . وتلعب الكاميرا دورا موضوعيا صامتا . فكيوبرك يرفض استخدام الكاميرا ذاتيا . وموضوعية الكاميرا تنجح فى الايحاء برعب الموقف الذى تسجله بلا تدخل مذكرة المتفرج بكاميرا « لويس بنيويل » ، ومقتربة من أسلوب انجمار بيرجمان (كيوبرك اعترف لريموند هاين فى تحقيق صحفى نشر فى مجلة « كراسات السينما » فى عدد يوليو ١٩٥٧ باعجابه الشديد ببيرجمان). هذا الأسلوب يمكن المخرج السينمائى عادة من التركز على الممثل ، وعلى الشخصية الانسانية ، وهو كما قلنا مماثل لأسلوب بيرجمان على هذا المستوى . ولكن عندما نأتى الى حركات الكاميرا الأفقية التى تكشف عن الغابة ببطء ، فلا يماثل كيوبرك مخرج آخر .

٣ ـ البحث عن أسلوب خاص :

يوحى عنوان فيلم كيوبرك التالى « قبلة القاتل » بفيلم بوليسى تجارى لا قيمة له فنيا . ومثل « الخوف والرغبة » ، أنتج كيوبرك « قبلة القاتل » بسلفة من صديق لعائلته وتكلف الانتاج اربعين الف دولار (اذا ترجمنا ذلك بالنسبة لميزانيات الأفلام المصرية فى ذلك الوقت آخذين فى الاعتبار الفارق فى مستوى المعيشة والاجور تصبح ميزانية الفيلم ما بين خمسة وستة آلاف جنيه مصرى) . ونجح كيوبرك فى بيع الفيلم بخمسة وسبعين الف دولار لشركة الفنانين المتحدين (يونايتد آرتستس) للتوزيع. وقد كتب كيوبرك السيناريو واخرج الفيلم وصوره وانتجه ثم قام بعمل مونتاجه بنفسه .

يعد « قبلة القاتل » ميلودراما فى شكله ومحتواه . ولكن الفارق بينه وبين « الخوف والرغبة » شاسع . فبالرغم من كل الوسائل المفتعلة المستخدمة فى السيناريو وبرغم بساطة الخط الدرامى ، فان الجو الذى خلقه كيوبرك كمخرج فى بعض مشاهد الفيلم وبناء بعض الشخصيات من الناحية الدرامية يوحيان بشخصية مستقلة لخالق ذلك العمل ونضج فنى أكثر وضوحا منه فى اعماله السابقة وان كان لم يكتمل بعد .

تدور قصة الفيلم حول ثلاثة شخصيات : « داف » الملاكم الذى يقع فى فى حب « جلوريا » المضيفة فى صالة رقص وبار ، ثم عشيق « جلوريا » صاحب البار « رابالو » ذى الماضى الاجرامى والذى تملؤه الغيرة عندما تتركه « جلوريا » فيحاول ان يبعد « داف » عنها مستخدما العنف والوسائل الاجرامية وينتهى باختطافه لجلوريا ، وبعد مطاردة فوق أسطح عدة بيوت فى نيويورك يقبض على « رابالو » ويقدم للمحاكمة . يقول جان لامبرت : « اختار كيوبرك الشكل البوليسى المثير — فى

اعتقادى — لأسباب تجارية . فالشكل البوليسى شكل شائع محبوب يمكن أن يجرب المخرج من خلاله من جهة ، ومن جهة أخرى حتى يقلل كيوبرك من اعتماده على الحوار (سجل الصوت بعد أن تم التصوير) . » ولا بد لنا من أن نتفق مع رأى لابرت . فربما اختار كيوبرك ذلك الشكل الفنى التجارى بسبب فشل « الخوف والرغبة » من الناحية التجارية . ولكن لا بد لنا من أن نسرع ونقول ان عيوب هذا الفيلم ناتجة بصورة عامة من اختيار ذلك الشكل اكثر منها لأى سبب آخر ، بينما تنبع أصالته وحسناته من معالجة كاتبه ومخرجه للشخصيات وللجو العام للفيلم . ويعتبر « جاكسون بيرجيس » هذا الفيلم اقل افلام كيوبرك شخصية واصالة . ومع ذلك فان بعض مشاهد هذا الفيلم تحتوى على طعم اعمال كيوبرك السابقة واللاحقة بشكل عام ، بالرغم من أن كيوبرك نفسه يعتبر الفيلم « .. لا اكثر من عمل لهاو سينمائى .. الموضوع ردىء ، والتطور الدرامى اكثر رداءة » .

يبدأ الفيلم بمشهد الملاكم الشاب « دافى » فى حالة عصبية ينتظر فى محطة قطار — بينما نسمع مونولوجا داخليا يحكى لنا عن فشله ، « .. انه لمن الجنون كيف ندفع بأنفسنا الى حالات مضطربة مثل هذه فى بعض الأحيان .. » . ويقطع كيوبرك عائدا الى الماضى حيث «دافى» يسير فى غرفته ذهابا وايابا بلا هدف ، محدقا فى المرآة التى علقت على جوانبها صور والديه ، بينما نلاحظ خلال النافذة فى الشقة المواجهة فتاة. يعبر « دافى » الغرفة ويطعم سمكه الذهبى وينظر نحو الفتاة فى شبه ذهول ويمشط شعره بيده ثم يلقى بنفسه فوق السرير . ويدق التليفون. وبينما يتبادل « دافى » الحديث مع مدير اعماله فى التليفون ، يقطع كيوبرك الى شقة الفتاة حيث تعد لنفسها فنجان قهوة وترقب « دافى » من نافذتها شاردة الذهن . ثم يغادر كل منهما شقته فى نفس الوقت حيث يتجه دافى الى محطة القطار تحت الأرض فى طريقه الى مباراته ، بينما تركب الفتاة — (جلوريا) — عربة عشيقها الذى يبدو فى منتصف العمر . ويحدد الفيلم بذلك منذ البداية خطوطه الأساسية ببراعة : العلاقة بين الملاكم والفتاة اللذين لم يتقابلا بعد . ويبنى كيوبرك تلك العلاقة الدرامية تدريجيا بالقطع بين « دافى » — الذى يخسر مباراته — وجلوريا وهى تعمل فى صالة الرقص فيخلق بذلك ايحاء بأن احساس « دافى » بالفشل وموقف جلوريا المضطرب لا بد من أن يقودا الى العديد من المشاكل . ولكن — بعد أن يتقابلا — عندما ينقذها « دافى » من يدى « راباللو » الذى كان يحاول اغتصابها فى شقتها ، يبدأ بناء الفيلم فى الانهيار السريع . ولا ينجح كيوبرك فى انقاذ الفيلم حتى المشهد الأخير ، عندما يسقط دافى فى الفخ الذى بناه بنفسه : عندما يحاول التغلب على أزمته وعلى ازمة جلوريا

فى نفس الوقت متحديا رابالو فى باره ، وتخونه جلوريا بعد أن يعتريها الخوف الشديد ، ويجد دافى نفسه مرغما على قتل رابالو .

تدور أحداث الفيلم فى مدينة نيويورك التى تشع بالحياة فى كل تفاصيلها . وتتمتع حركة الكاميرا فى الفيلم بجرية لم تكن تعرفها من قبل . ففى المشهد الذى يدور فى صالة الرقص بالقرب من البار يبنى كيوبرك المشهد بلقطات مليئة بالحيوية للراقصين وفتيات البار ، وعلامات النيون والاعلانات ، فتشع الحياة فى جو المكان . وهناك المشهد الذى يمارس فيه دافى وجلوريا الجنس للمرة الأولى وتتحول فيه ملامح الغرفة البسيطة والمدينة التى نراها خلال النافذة فى بداية النهار الى جزء لا يتجزأ من المشهد . ولكن المشهد الذى يجلس فيه دافى فى ركن من غرفته شبه المظلمة بعد ان يخسر المباراة ، ويرقب جلوريا من خلال النافذة وهى تدخل شقتها متعبة وتعد سريرها استعدادا للنوم ، يمثل بلا شك افضل مشاهد الفيلم على الاطلاق . ويبعث هذا المشهد الى الذاكرة مشهدا مماثلا فى فيلم دى سيكا « آمبرتو د. » الذى تنهض فيه الخادمة فى الصباح لتبدأ ممارسة اعمالها اليومية بينما يقطع دى سيكا بينها وبين آمبرتو د. فى غرفته مع كلبه . فليس بالمشهد احداث درامية بل احداث كل يوم العادية ، ولكن تكتسب تلك الأحداث قوة ايحاء لا يماثلها فيه شىء آخر بالفيلم . ويجسم هذا المشهد امام أعيننا جانبا هاما من جوانب مخرج الفيلم وأعنى بذلك ميله العام نحو المدرسة الواقعية الجديدة فى معالجة للمضمون ان لم يكن ايضا فى التكنيك . كما يجسم نفس المشهد درجة احساس المخرج بقيمة المكان واللحظة ، بقيمة ما قد يبدو عاديا بل وتافها عند النظرة الأولى حتى اذا ما سلط فنان قدير عدسته فوقه تبين لنا مدى ما به من معنى وقيمة درامية . يقول جانن لامبرت : « كيوبرك لا يملك قوة الملاحظة التى تمكنه من اكتشاف عوامل الدراما فحسب .. بل ويملك ايضا مهارة المصور التى تمكنه من نقل تلك العوامل الى الفيلم . ويضيف عاملا الاضاءة والتكوين اللذين يتميزان بالجراة لا بالسفاهة بعدا آخر وشخصية مميزة » .

وعلى العكس من ذلك ، نجد أن المشاهد المليئة بالأحداث اقل بكثير فى قيمتها الدرامية من هذا المشهد . فالهجوم على مدير اعمال دافى فى فناء المنزل المهجور — بالرغم من انه يذكرنا على الفور بفيلم روبرت وايز « الوضع » — يبدو مفتعلا لا تلقائية فيه . ولنفس السبب يفشل مشهد المطاردة فوق اسطح بيوت المدينة من أن يثير المتفرج .

وكما ذكرنا بعض المشاهد ذات القيمة الحقة بالتفصيل يتعين علينا الاشارة الى بعض تلك المشاهد التى نجد فيها قدرة كيوبرك التكنيكية تفسد الهدف الدرامى للمشهد وتقلل من قيمة الفيلم بصورة عامة . ولنأخذ مثلا المشهد الذى تحكي فيل جلوريا لداف قصة حياتها وعلاقتها بأختها التى كانت تعمل كراقصة . وينقلنا كيوبرك على الفور الى راقصة فوق خشبة مسرح خالية حيث ترقص أخت جالوريا وحدها ، فنجد أن أيقاع الرقصة وأضاءة المشهد الدرامية يثيران اهتمام المتفرج فى حد ذاتهما الى درجة اننا لا نكاد نسمع شيئا مما تحكيه جلوريا لداف . أضف الى ذلك بالطبع ان العودة الى الماضى بالصورة فى تلك اللحظة لاتخدم اى هدف درامى . تلك بالطبع حالة واضحة يسيطر فيها اهتمام الفنان بالتكنيك على المضمون فيفقد الموضوع حدته . ولكن على الرغم من عيوب ذلك المشهد فانه يوضح وعيا من جانب كيوبرك بقيمة التطليق كواحد من وسائل الفيلم المميزة عندما يستخدم فى الوقت والمكان المناسبين . ومهما يكن بالفيلم من عيوب فان قدرة كيوبرك التصويرية تتضح خلال مشهد حلم قصير مضطرب تدور أحداثه فى أحد شوارع نيويورك المهجورة ، ويقدم لنا كيوبرك المشهد فى صورة نيجاتيف . فبالنسبة لكيوبرك ليس هناك أى قيد تكتيكى طالما أن ذلك التكنيك يمكنه من التعبير عن رؤيته الفنية . يضاف الى ذلك ان قدرة كيوبرك على قيادة الممثلين فى هذا الفيلم تفوق كل ما حققه فى « الخوف والرغبة » .

ويعد « قبلة القاتل » واحدا من افلام كيوبرك القليلة التى تنتهى بنهاية شبه سعيده . فداف يحاكم وتثبت براءته وتذهب اليه جلوريا مكفرة عن خيانتها له قبل أن يغادر القطار المحطة . ومع ذلك فالشخصيات الاساسية شخصيات غير عادية : ملاكم ، مضيفة فى بار ، راقصة ، ومجرم . وحدث الفيلم أيضا غير عادى كما بينا من قبل . وان كان ذلك يثبت شيئا فهو أن القسوة والعنف علامات مميزة لاعمال كيوبرك . وكيوبرك فى ذلك ليس الا ابنا لجيله الذى وصل الى النضج فى وسط سنوات الحرب الثانية وعاش آثرها مع بقية جيله من ابناء الولايات المتحدة . ولكننا لابد من أن نسرع ونقول أن كيوبرك لم يكن فى حاجة الى العنف البدنى ليبقى مخلصا لرؤياه الفنية . فان ما يفرض ذلك على حدث الفيلم ليس موقفا متشائما او مرارة من جانب كيوبرك بقدر ما هو نتيجة مباشرة لطبيعة الشخصيات التى اختارها . تلك الشخصيات التى تعيش وسط علامات الخراب النفسى والعاطفى كرد فعل لدائرة اجتماعية مغلقة لا تسمح لتلك الشخصيات بحل آخر لمشاكلهم غير العنف والقسوة . كل ذلك واضح فى « قبلة القاتل » باستثناء نهايته التى ربما افتعلها كيوبرك لارضاء شركات التوزيع بحثا عن النجاح المادى وخيانة لرؤياه الفنية التى تحددت باختياره لشخصياته

وللحالة الاجتماعية التى تعيش فيها تلك الشخصيات والتى لا يمكن أن تسمح لهم بنهاية سعيدة .

من السهل ان نجد العذر لكيوبرك اذا ما تذكرنا ان هذا لم يكن الا فيلمه الثانى فحسب ، واذا ما تذكرنا ان موقف كيوبرك تجاه مادته لم يتغير فى جوهره وان كان قد بدا فى النضوج . اما من الناحية التكنيكية فقد بدأ كيوبرك فى السيطرة على وسائله الفنية واكتشف قيمة التعليق كوسيلة تكنيكية فريدة سوف يستخدمها فى المستقبل بطريقة مثيرة ومميزة ابتداء من فيلمه التالى : « القتل » .

يعد « القتل » اول أفلام كيوبرك التى نجحت نجاحا حقا على المستويين الفنى والمادى . ويبدو حدث الفيلم ممسوكا بقبضة حديدية منذ اللحظة التى نسمع فيها صوت المعلق (وظيفة المعلق هنا اكثر اهمية) فى بداية الفيلم قائلا : « فى الساعة الثالثة وخمسة واربعين دقيقة بالتحديد، فى عصر ذلك السبت ... » ، حتى اللحظة التى نرى فيها قائد العصابة واقفا فى بوابة المطار ينظر امامه فى ازدراء منتظرا وصول البوليس ليسلم نفسه لهم .

كتب كيوبرك سيناريو الفيلم من رواية للايونيل هوايت ، ولكن الشكل الذى اختاره للسيناريو أكثر جراة واصالة من أى وقت مضى . والفيلم مادته تقليدية تحكى عن عصابة وعن تفاصيل عملية السرقة التى تقوم بها تلك العصابة ، وعن الصفات الانسانية التى تميز كلا من افراد العصابة بدون أن يصدر الفيلم حكما أخلاقيا على أى من تلك العوامل . ووفقا للتقاليد الشائعة ينتهى أفراد العصابة الى نهاية سيئة ، لا لأنهم مجرمون، بل لأنهم بشر لهم نقط ضعفهم الانسانى . ففى « القتل » يفسد الخطة شبه الكاملة احد اعضاء العصابة بسبب حبه المجنون لزوجته . وليست قصة الفيلم التى تدور حول عصابة تخطط لسرقة خزائن نادى سباق خيل هى أهم ما يتميز به هذا العمل ، وانما الشكل الفنى التجريبى الذى اختاره كيوبرك . يقول كيوبرك : « القتل » هو اول افلامى التى تعد عملا حرفيا الموضوع ردىء مثل سابقيه . ولكن درجة كبيرة من الجهد والعناية بذلت خلال تنفيذ الفيلم » .

وتتلخص تجربة كيوبرك فى الشكل الفنى هنا فى استخدامه لعامل التعليق لربط الاجزاء المختلفة ببعضها البعض . فصوت المعلق يحكى لنا قصة مستقيمة خطيا ، بينما تعود الصورة لتعرض لنا جزءا من الحدث نراه للمرة الثانية او الثالثة او الرابعة . وفى كل مرة يتطور ذلك الجزء من القصة حتى يصل بنا الى لحظات ما قبل بداية السباق الذى قرر أعضاء

العصابة سرقة الخزائن خلاله ، فى الوقت الذى نسمع فيه صوت مذيع نادى السباق صادرا من مكبر الصوت يشرح ما يراه رواد النادى فى تلك اللحظة ، بينما يعود بنا كيوبرك الى بداية جزء آخر من الحدث ويستمر فى وضع اجزاء لغزه بجانب بعضها البعض حتى المرة الأخيرة عندما نرى المعركة التى تنشب فى البار المجاور ونسمع صوت المذيع للمرة الأخيرة اشارة ببدء العملية . يقول توم ميلن : « ... بسرعة وحيوية ، ينفتح امامنا عالم حزين وردىء ، ملىء بالشر والبؤس ، بالقسوة والوحدة ، بالخيانة العضوية والاخلاص غير المتوقع .. عالم محتم عليه الفشل قبل ان يبدأ فى الوجود » . ذلك هو الفخ ، قوى لا يمكن الهرب منه : عندما تبدأ خطة السرقة فى الافتتاح أمام أعيننا ، يتحدد الاتجاه العام للفيلم ، وفى نفس اللحظة التى يظهر فيها أفراد العصابة ، تندفع القصة نحو نهاية حتمية بلا توقف أو تردد . ومع ذلك اذا ما قورن هذا الفيلم بفيلم كيوبرك التالى « طريق المجد » لتبين لنا ان « القتل » ما هو الا فيلم بسيط نهايته حادة وان كان لا دينامية فيه ، تقدم الينا مؤثراته المختلفة فى اجزاء متناثرة بدلا من أن تكون فى أسلوب تصويرى مرتبط . ولعل وصف توم ميلن يصل الى قلب الفيلم حين يقول : « ... تختلط صور ميدان السباق الرمادية ومشاهد رسم الخطة ويقتربان فى مشاهد القمة الدراميةمن أسلوب المدرسة التعبيرية بصورة قوية .. فنجد مثلا فنسنت ادواردز يمارى وندسور يرسمان خطتهما الخاصة وهما منحنيان فوق مصباح مكتبيلقى على وجهيهما ظلالا غير عادية ، أو المشهد الذى يعود فيه اليشاكوك « جريحا ينزف الدم بغزارة الى منزله ليقتل زوجته ، بينما يردد الببغاء : لا تفعل ذلك » . وتلفظ الزوجة آخر أنفاسها متمتمة : «يالها من نكتة رديئة بلا نهاية مضحكة» ثم اللقطة الأخيرة التى نرى فيها الببغاء صارخا فى قفصه الذى كان قد انقلب فوق أرض الحجرة . » .

يستخدم كيوبرك هنا زوايا الكاميرا والاضاءة والكوميديا المرة أو السوداء للوصول الى تأثير درامى بطريقة مختلفة تماما عن مشهد مقتل كويلتى فى لوليتا الذى يعالجه كيوبرك بخفة يد ماهرة وبأسلوب باروكى .

٤ ــ نضوج الفنان :

يصف توم ميلن مفهوم كيوبرك للحياة فى أفلامه كما يلى ، « ... أزمة نجد فيها الشخصيات نفسها قد وقعت فى فخ أقامته لهم متطلباتهم ، أو متطلبات شخصيات أخرى ، أو متطلبات المجتمع . ويقدم لنا الفخ منذ بداية الفيلم . ثم نجد أنفسنا نرقب الفأر برثاء وهو يحاول بعناد شديد أن يسرق قطعة الجبن قبل ان تغلق البوابة الحديدية عليه . ونحن نعلم تمام العلم منذ البداية ان الفخ سوف يغلق فى النهاية » . هذه هى الفكرة

التى حاولنا ان نوضحها فى أعمال كيوبرك المبكرة . وتصل هذه الفكرة ومعها كيوبرك كسينمائى الى النضوج الكامل فى « طرق المجد » الذى مازال يعتبره عديد من النقاد افضل افلام كيوبرك على الاطلاق .

« طرق المجد » فى اصله رواية كتبها « همفرى كابلى » ، واعد السيناريو منها « كالدر ويلنجهام » ، « وجيمس تومسون » وكيوبرك معا. وحدث الفيلم فى جوهره بسيط ، يحكى عن محاولة بعض فرق الجيش الفرنسى للهجوم على احدى النقاط القوية للجيش الألمانى فى عام ١٩١٦. ويأمر جنرالان فرنسيان بالهجوم ، أحدهما مدفوعا بعامل الدعاية المتوقعة والآخر رغبة فى الحصول على ترقية . وكان الهجوم بالطبع محكوما عليه بالفشل من قبل أن يبدأ . وعندما يفشل الهجوم بالفعل يؤدى ذلك الفشل الى محاكمة عسكرية . بتهمة عصيان أمر عسكرى — لثلاثة من الجنود يختارون بالحظ من بين صفوف الكتيبة .

ويبدأ « طرق المجد » — مثله فى ذلك مثل « القتل » — بصوت معلق سرعان ما يختفى ولا يعود خلال الفيلم بعد ذلك . ويعتقد « جاكسون بيرجيس » ، « .. أن بناء طرق المجد » ممتاز يفوق بناء كل أفلام كيوبرك السابقة ، ويحقق نوعا من الايقاع لا يشوبه التكرار او الملل خلال مشاهد الجنود يسيرون فى طرق واتجاهات مختلفة — طرق ربما اقترحها عنوان الفيلم — ففى بداية الفيلم نرى فرقة من الجنود تمر امام الكاميرا تدق أحذيتهم فناء القصر الملىء بالحصى محدثة صوتا سوف يتكرر صداه مرارا قبل أن ينتهى الفيلم » .

وبعد أن يفشل الهجوم ، ينقلنا الفيلم عدة كيلو مترات خلف الجبهة الى داخل القصر الذى يستخدمه الجيش الفرنسى كمركز للقيادة . وتلعب الأوركسترا فالسا أثناء حفلة رقص للضباط ويترك الجنرال برولا ضيوفه ويذهب الى المكتبة راشفا البراندى بينما ينهمك فى الحديث مع الكولونيل « داكس » . يقول الجنرال للكولونيل : « ان الجنود مثل الأطفال .. فى حاجة الى من يفرض عليهم النظام والطاعة .. » . ويستمر الجنرال فى الحديث موضحا وجهة نظره من أنه يؤمن بضرب المثل للآخرين . فيسأل « داكس » اى نوع من المثل يقصده الجنرال . فيجيب الجنرال هازا كتفيه: « اعدام واحد منهم رميا بالرصاص من حين لآخر » . والواقع هو ان هناك ثلاثة جنود على وشك أن يعدموا رميا بالرصاص خلال ساعات « كمثل ». ففى اليوم السابق كان الجنرال « ميرو » قائد الكتيبة قد اصدر امرا لداكس بأن يقود هجوما على موقع ألمانى حصين (بعد ان لمح الجنرال « برولار » « لميرو » بأن نجاحه فى ذلك الهجوم قد يعنى ترقية له ..) . ولما يفشل

الهجوم ، يأمر ميرو قائد مدفعيته ــ فى سورة غضب ــ أن يطلق الرصاص علي جنوده الذين تشلوا فى هجومهم . ويرفض قائد المدفعية . وبعد المعركة ، يصر « ميرو » على أن يختار ثلاثة جنود من الكتيبة لمحاكمتهم عسكريا بتهمة الجبن . ويوافق « بزولار » اعتقادا منه بأن شرف القيادة العامة فى خطر بسبب فشل الهجوم . وتتم المحاكمة . وبرغم دفاع داكس ــ الذى كان محاميا جنائيا فى حياته المدنية ــ وطلبه الرأفة ، تصدر المحكمة العسكرية حكمها بالاعدام رميا بالرصاص على الجنود الثلاثة . ويحاول داكس مرة اخرى ــ اثناء حديثه مع « برولار » داخل مكتبة مركز القيادة ــ طلب الرأفة بالجنود مذكرا « برولار » بان « ميرو » كان قد أراد أن يطلق الرصاص على جنود كتيبته . ولكن « برولار » لا يرى فى ذلك سببا لتغيير مجرى القضية . ويعترف « برولار » بأنه لا يشارك « ميرو » فى رغبته العارمة فى الانتقام . ولكن « برولار » يؤمن ايمانا تاما بضرورة الطاعة وضرورة ضرب المثل لبقية الجنود .

وفى نفس الوقت يدور واحد من اقوى واهم مشاهد الفيلم على الاطلاق داخل السجن ، حيث يلقى صرصار ضوءا غريبا ومحيرا على حدث الفيلم بأجمعه . ففى الحظيرة التى استخدمت كسجن فى الليلة السابقة للاعدام يصرخ احد الجنود الثلاثة باكيا : « غدا ، بعد أن أموت ، سيكون هــذا الصرصار أقرب الى زوجتى منى » . فيسحق الجندى الثانى الصرصار بقبضته محققا خلال لحظة من العنف الوحشى احساسا أو بالأصح وهما مؤقتا بالقوة والسلطان . وبعد قليل تغادر الحياة أجساد ثلاثة جنود بنفس الوحشية التى ادت الى مقتل الصرصار ، ولنفس السبب : حتى يحقق الجنرال « ميرو » وهما ــ مهما كان مؤقتا ــ بالقوة والسلطان . وليس هدف كيوبرك هنا ان يجعلنا نذرف الدمع حزنا على مقتل ثلاثة جنود ابرياء، وانما يريد شيئا آخر . ففى مشاهد السجن يتجنب كيوبرك (مثله فى ذلك بنيويك) تجنبا شبه كامل اى درجة من التجاوب العاطفى مع ما يقدمه لنا سواء كان ذلك الهستيريا التى تصيب كلا من الجنود الثلاثة بدرجات متفاوتة او مظهر التقوى والتواضع الذى ينجح القس فى اظهاره للجنود ، أو المعركة التى تنشب بين احد الجنود وبين القس ، او فى مشهد معالجة الرأس الجريح لأحد الجنود استعدادا لاعدامه (« اقرصه فى خديه مرتين او ثلاثة فربما يمكنه ذلك من ان يفتح عينيه ») ، أو حتى فى مشهد سحق الصرصار لهذه الأحداث . والطريقة التى يقدمها لنا بها كيوبرك تعد أول امثلة لما اصطلح النقاد على تسميته « بالكوميديا السوداء » التى سيفيض بها كل من « لوليتا » و « الدكتور سترينجلوف » . لايطلب منا كيوبرك أن نذرف الدمع ، وانما ما يريد هو أن يتصبب عرقنا باردا من الرعب رد فعل لتلك القيم وتلك الأفعال التى لا شفقة ولا رحمة فيها . . تلك القيم وتلك الأفعال التى تجعل من اعدام الجنود الثلاثة قدرا لا مفر منه .

ويتم الاعدام . وعند الانطلاق في القصر يستدير « برولار » بهـدوء نحو « ميرو » ليخبره بأنه سيواجه تحقيقا في الأمر ، ثم يعرض منصـب « ميرو » على كولونيل « داكس » قائلا بابتسامة خبيثة أنه يعرف أن ذلك هو ما كان « داكس » يسعى اليه طول الوقت . وعندما ينفجر داكس غاضبا ويقول لبرولار ان كل ما كان يسعى اليه طوال الوقت هو المعاملة الانسانية للجنود الثلاثة ، يجد برولار نفسه غير قادر على فهم مغزاه .

الفيلم مليء بالمشاهد التي تعبر عن وحشية الحرب . ولكن الأهم من ذلك هو أن الفيلم يقدم لنا دراسة في البناء الاجتماعي للمؤسسـات الحربية . فيبدو لنا ذلك العالم مقسما بوضوح وحدة بين القادة والمقودين يقوم الضباط برسم خططهم ومؤامراتهم الشـخصية في حجرات القصر الضخمة الأنيقة التي تؤكد ديكوراتها لنا لا مبالاة تلك الشخصيات بالحياة الانسانية خارج جدران القصر . بينما يذهب الجنود الى خنادقهم والى معاركهم بنفس الروح التي قادتهم الى مكاتبهم أو مصانعهم أو مزارعهم في زمن السلم . وهكذا نجد أن أحد رسالات الفيلم يمكن أن تلخصها ملاحظة « فون كلوزفيتز » من أن الحرب ما هي الا امتداد لسياسة السلم .

يذكرنا مشهد الهجوم الذي يقدمه لنا كيوبرك في عدة شاريوهات مليئة بالحيوية ، وببساطة ، بأن الحرب تؤدي الى مقتل العديد من البشر . ولكن الفجوة بين القادة والمقودين ، التي ساعدتها الحرب على الاتساع، توضح لنا بما لا يقبل الشك أن الحرب ما هي الا استمرار للصراع نحو القوة والسلطان على المستوى الداخلي والخارجي على حد سواء . فبينما يؤدي وهم « ميرو » الى اعدام ثلاثة جنود « .. نجد « ميرو » نفسه هدفا للدمار بطريقة ماهرة من جانب جنرال «برولار » الذي يفعل ذلك رغبة في الحفاظ على مخططه ، التي ربما كانت بذورها وهما آخر . فاذا ما قمنا بنقد تلك الخطط لوجدنا ان الحرب في أساسها عامل دمار يهدف الى مساندة أوهام بشرية متشابهة . وهكذا نجد الانسان في النهاية نعتبر الحرب نابعة من مصدر حب الحياة .. حب الانسان لحياته الشخصية .. » كما يقـول « جاكسون بيرجيس » . ونحن لا نستطيع أن نرفض جدا احترام الحياة وحبها . ولكن هذا المبدأ يتحول عنا الى غيرة أو خوف من حياة الآخرين ويعبر عن نفسه اما بالقسوة أو بالبرودة أو بالجبن نحو الآخرين . وليست هذه هي المرة الأولى أو الأخيرة التي نجد فيها أن الشر كمادة ينبض بالعوامل الدرامية أكثر بكثير مما يمكننا أن نجده في الخير كمادة درامية ، أو أن نرى الوهم بالقوة وبالسلطة يمتد من مستوى لآخر مدمرا كل من يقع تحت تأثيره .

هناك أمر آخر جدير بالذكر فيما يختص بهذا الفيلم وهو أننا نعرف القليل من شخصية كولونيل « داكس » ، أو بالأصح أقل بكثير مما نعرفه

من باقى الشخصيات الهامة بالفيلم . وتلتزم شخصيته فى جوهرها صورة المتحدث باسم جمهور الفيلم معبرا عن مشاعرهم دون أن يفحص الفيلم شخصيته . ففى النهاية عندما يصل داكسى الى نقطة يكاد عندها يمتلىء قلبه وعقله بالاحتقار الشديد للبشر . لا للضباط فحسب بل للجنود الذين سرعان ما ينسون اعدام رفاقهم ، نجد من الصـــــعب علينا كجمهور ان نستجيب لذلك الشعور من شخصية لا تكاد نعرف عنها شيئا . وهناك مشهد أخير فى الفيلم يزيد من اقتناع داكسى — واقتناعنا الى درجة — بأن البشر (الجنود فى هذه الحالة) ليسوا أكثر من خنازير . ففى الكانتين بعد اعدام الجنود الثلاثة موزار يدفع للجنود فتاة ألمانية باكية الى خشبة مسرح صغير . وعندما تبدأ الفتاة فى الغناء بالألمانية ، أغنية حزينة عاطفية تتحول صرخات الجنود وصفيرهم الى انتباه حاد . وتلتقط الكاميرا وجها وراء الآخر من وجوه الجنود الذين يبدو عليهم الارهاق ، وتسيل دموعهم انهارا . ويقول الجاويش لداكسى الذى كان يرقب المشهد أن لديه امرا بأن يعود الجنود الى خنادقهم فورا . ولكن داكسى ، الذى يواجه الموقف هذه المرة بدرجة كبيرة من التوازن العاطفى والعقلى ، يرد على الجاويش قائلا : « اتركهم بضع دقائق أخرى » .. وقد يظن البعض أن ايمـــــان داكسى بالطبيعة الانسانية قد عاد فى هذا المشهد الى ما كان عليه من قبل . والحق أن هذا المشهد يعد من أكثر المشاهد امتلاء بالمرارة فى أعمال كيوبرك السابقة أو التالية على حد سواء . فعلى غير عادة كيوبرك ، يتمتع هذا المشـــــهد بهالة من العواطف الانسانية ولكن أهمية المشهد لا تتركز فيما اذا ما كان ايمان داكسى بالطبيعة الانسانية قد عاد الى ما كان عليه أم لا ، وانما تتركز أهميته فى أن الموقف القائم — علاقة الضباط بجنودهم والجنود بضباطهم وببعضهم البعض — يتجمد على ما هو عليه ، تجمدا مأساويا فى أمثلته . فالجنود الذين انتهوا لتوهم من مشاهدة مهزلة قضائية بدون احتجاج ، تثير عواطفهم وتسيل دموعهم فتاة غريبة ترتجف من الخوف . ومع ذلك فان الأسباب والدوافع والمتطلبات التى تكشف عنها وقائع الفيلم والتى تتسبب فى الحرب وفى اعدام الجنود الثلاثة ، وحتى فى بؤس تلك الفتاة الألمانية لا تنجح فى أن تمس أيا منهم عقليا أو عاطفيا الى درجة تؤدى الى تغييرهم . هذا المشهد فى حد ذاته مؤثر الى درجة كبيرة ، غير انه يفقـــد بعض قوته عندما نتبين أن كيوبرك يقدمه لنا من وجهة نظر « داكسى » تلك الشخصية التى تبقى لغزا عندما ينتهى الفيلم .

نجد كيوبرك قد تبنى خلال الفيلم أسلوبا يكاد يكون حسابيا ، وبخفة يد بارعة . فهو يستخدم التناقض على سبيل المثال عندما يقطع بين مشاهد القصر وفساحته الى مشاهد ساحة المعركة الكئيبة حيث الطين والدخان والخنادق بدون أن يبدو ذلك مفتعلا . أما من ناحية الموضوع فالفيلم — كما

قلنا من قبل — مليء بالعنف والقسوة ، ولكن الأثر النهائي الذي يتركه في المتفرج ذا طابع حاد وعميق . فان الرعب الذي يعرضه لنا الفيلم يحمل قناعا أخلاقيا .

« طرق المجد » قبل كل شيء هو فيلم الشاريوهات . فالكاميرا تتحرك لمدد طويلة بهدوء وثقة راسمة خطوطا متوازية لا تخرج منها . فعندما يتفحص داكس جنوده على طول الخنادق قبل الهجوم يمر — والكاميرا معه — بصفوف وصفوف من الجنود المتعبين الخائفين بينما تزداد كثافة الدخان ويصبح القصف مستمرا . ثم تتبع الكاميرا صفوف الجنود المتقدمين في هجومهم ، وأخيرا تتقدم الكاميرا فوق الشاريوه نحو الأعمدة الخشبية الثلاثة القائمة في صمت تنتظر الجنود المحكوم عليهم بالاعدام . هناك خطر بالطبع في استخدام الشاريوهات ، وهو أن يفقد الفيلم ايقاعه ويتحول الى استعراض . غير أن كيوبرك يتلافى ذلك في مشـــــاهد الحوار عندما يستخدم تكنيكا يتميز بالبحث ، ويكاد يقترب من أسلوب طبيب يفحص موضع الألم (يذكرنا ذلك على الفور بأسلوب ماكس أو فولس الذي يكن له كيوبرك الكثير من الاعجاب) — خلال استخدامه الذكي للمنظر المكبر . كما يستغنى كيوبرك عن المزج والاختفاء اللذين يميلان الى مد المنظر الى نهايته ويستعين بدلا من ذلك بالقطع المباشر خالقا درجة كبيرة من الحيوية في الايقاع العام للفيلم حيث يفيض محتوى مشهد ما بجوه وايقاعه الخاص على محتوى المشهد الذي يليه بجوه وايقاعه .

ففي مشهد المحاكمة العسكرية مثلا يتبين لداكس بسرعة ووضوح أن دوره كمحامي دفاع لا أمل فيه حيث أن قرار الاعدام قد اتخذ بالفعل قبل المحاكمة . وعند هذه اللحظة يقطع كيوبرك فجأة قبل أن يصدر الحكم الى المشهد التالي نرى فيه أحد ضباط الصف يدرب جنوده استعدادا لاعدام الجنود الثلاثة . ويستخدم كيوبرك حركة الكاميرا على الشاريوه ، حيث تصبح حركة الكاميرا في حد ذاتها تعليقا على المشهد السابق بالاضافة الى كونها جزءا لا يتجزأ من الأسلوب العام للفيلم . وتوضيحا لذلك ، لنأخذ المشهد الذي يأتي فيه ضابط المدفعية الى داكس ببعض المعلومات التي ربما تؤدي الى اطلاق سراح الجنود الثلاثة . ويبدأ الضابط في سرد المعلومات بينما يحثه داكس قائلا : « استمر ، استمر ياكابتن » . ويقطع كيوبرك بحدة الى لقطة تتحرك فيها الكاميرا فوق الشاريوه ذهابا وايابا داخـــل صالة الرقص حيث انهمك ضيوف الجنرال برولار في الرقص بينما يبحث داكس عن برولار لينقل إليه المعلومات التي أعطاها له ضابط المدفعية محاولا الحصول على عفو عن الجنود الثلاثة . ولا تنتج حدة المشهد هنا من حركة الكاميرا (حركة هنا بطيئة بل وتكاد تكون كسولة) ، وانما تأتي

من الحركة الداخلية للدراما النابعة من الموقف . وبذلك تصبح حركة الكاميرا في حد ذاتها تعليقا ساخرا على المحتوى (فنحن نعرف أنه لا يمكن ان يصدر العفو عن الجنود الثلاثة) . ولا يتردد كيوبرك في وقت من الأوقات في استخدام القطع المفاجىء حاذفا بذلك كلمة او جملة او اشارة مفترضا ان لدى المتفرج من الذكاء ما سيمكنه من ان يتتبع خط القصة ، ومفترضا ان المتفرج هنا سيتذكر من هو ضابط المدفعية - بالرغم من اننا لم نره الا مرة واحدة من قبل عندما رفض تنفيذ أمر جنرال « ميرو » بتحويل مدفعيته على جنوده - . يقول توم ميلن : « باستثناء مرة أو مرتين ، عندما يسمح كيوبرك لكاميراته بأن تتحرك عموديا من الصورة الزيتية الضخمة وتهبط لتكشف عن الجنود الثلاثة يتقدمون في تلك الحجرة المليئة بالصدى نحو محاكمتهم الهزلية ، نجد كيوبرك مكتفيا بان يدع الكاميرا ترقب الممثلين في سكون وهم يؤدون ادوارهم .. » .. ويقدم لنا كيوبرك في هذه المشاهد - كما يقول جون هاوارد لوسون - « .. مثلا ممتازا للاخراج (بمعنى حركة الممثلين) المصمم بعناية فائقة ، والذى تسيطر عليه رؤيا المخرج » ..

ان استخدام الكاميرا ، اما متحركة ذهابا وايابا ، واما ساكنة وثابتة في مكانها ، يعطى للفيلم اسلوبا مميزا ينبع بالضرورة من عاملى الحركة والسكون ، أو التوتر والصمت . والحق ان عامل التشويق بصورته التقليدية لا يكاد يكون له وجود في الفيلم . ويفسر لوسون « ذلك كما يلى » « .. ليس هناك احتمال بالتغير في روتين الأشياء . ومع ذلك فان التوتر ينمو بصورة غير محتملة حيث تضيف كل صورة جديدة عمقا وقوة الى الصراع بين المبادىء الانسانية ووحشية الحرب » . والنتيجة مأساوية للغاية فالفخ يغلق ، بينما تتقبل الشخصية الاكثر انسانية (داكس) الوضع القائم كما هو ، وبينما تبدأ حلقة جديدة من الدمار تبرير الحماقات والاوهام الانسانية .. اوهام السلطة ، والقوة ، والشرف ، والكبرياء . فاذا لم يكن بالأفلام الحديثة ما يمكن مقارنته بالمارش العسكرى البطىء نحو الموت في « طرق المجد » ، فليس هناك ايضاما يمكن مقارنته بتلك النهاية المأساوية من ناحيتين : الأولى هي ان تلك النهاية توضح لنا مفهوم كيوبرك للحياة كفخ تخلقه الحماقة والأوهام الانسانية ، وثانيها من ناحية تأكيدها لنضوج اسلوب كيوبرك الفني .

٥ - اقل افلام كيوبرك شخصية :

« تمكن المخرجون الشبان الذين جاءوا الى ميدان السينما في موجة ما بعد الحرب الثانية ، او في بداية الخمسينات - نيكولاس راى ، روبرت وايز ، ستانلى كيوبرك ، وريتشارد كواين - من المحافظة على احساس بزمنهم برغم الفروق الشخصية بين كل منهم والآخرين . فلقد بداوا جميعا

بأفلام متواضعة وبمجهود شخصي مستقل من جانب كل منهم (« يعيشون بالليل » لوأي — « الوحش » لوايلز — « والقتل » لكيوبرك) . ولكنهم جميعا تقيدوا بالتوزيع وبخطوات غير سهلة بشكل عام نحو الانتاج الضخم (« ملك الملوك » لوأي — « قصة الحي الغربي » لوايز — « سبارتاكوس » لكيوبرك) . الذي تجسد فيه شخصية الفنان منهم في حالة صراع، تحاول فيه أن تفرض نفسها . ونتيجة لذلك الصراع الذي يخوضه الفنان ليفرض فكرة شخصيته على المادة التي عادة ما تعاني من الحرج الفني من ضخامة الانتاج ، نجد أن تلك الأفلام عادة ما تعاني من النقص في قوتها الداخلية وفي سلاسة المعالجة الفنية ميزا أفلامهم السابقة التي قدموها لنا عندما كان كل منهم مازال متحكما في مادته » . هكذا تلخص بينيلوبي هوستون الأزمة التي يجد فيها أي فنان أصيل نفسه عندما يحاول أن يمارس فنه في مثل ذلك الجو الذي تتحكم فيه القيم التجارية أكثر مما تتحكم قيم الفنية . فمما لا شك فيه يعد « سبارتاكوس » أقل أعمال كيوبرك شخصية وقيمة . فسبارتاكوس أول انتاج ضـــــخم شبه تاريخي لمخرجه . كتب سيناريو الفيلم « دالتون ترامبو » أحد كتاب هوليوود الذين كانوا عـلى قائمة سوداء غير قادرين على العمل أيام المكارثية لاتجاهاتهم اليسـارية . ويعد « ترامبو » من أفضل كتاب السيناريو الأمريكيين وأكثرهم تحررا في وجهات نظره حتى اليوم . ومادة الفيلم أصلا هي رواية الكاتب الشهير « هاوارد فاست » . ويبدو أن وجهة نظر من « فاست » و « ترامبو » هما العامل الذي أدى بسبارتاكوس لأن يكون أقل أفلام كيوبرك شخصية . ففي أعماله السابقة ، لم يلتزم كيوبرك بأي نظرية اجتماعية أو سياسية مسبقة . فوجهة نظر كيوبرك نحو الحياة بصورة عامة ونحو موضوعاته كما حاولنا أن نوضح في هذا المقال تختلف في جوهرها وتتناقض تناقضـــا جذريا مع وجهة النظر المتفائلة التي يمتلىء بها عمل الكتاب الماركسيين مثل « فاست » و « ترامبو » . والسبب في أن سبارتاكوس هو أقل أفـــلام كيوبرك شخصية وقيمة — ليس ما حاولت بينيلوبي هوستون أن تشرحه من أن طبيعة الانتاج الضخم لابد وأن تتحمل المسئولية الكبرى في ذلك الفشل الفني (سنرى قرب نهاية هذه الدراسـة كيف يعود كيوبرك الى الانتاج الضخم في « ٢٠٠١ : أوديسا الفضاء » . بنجاح وتحكم شبه مطلق) . وانما السبب في اعتقادنا هو أن وجهة نظر كيوبرك وفلسفته الخاصة نحو الفن والحياة تجد نفسها في حالة صراع ضار ومستمر خـــلال الفيلم — — وبالأخص في نهايته — مع وجهة نظر كاتبيه .

يبدأ الفيلم بمشهد عبيد يكدحون تحت الشمس المحرقة في حضن جبل . ويحاول « سبارتاكوس » أن يساعد عبدا آخر قد تعثر فتأخذه الحراس وربطوه وتركوه ليموت من العطش عقابا له ، بينما نسمع المعلق

ـــــ طريقة كوبريك المفضلة لشرح طبيعة الفخ لجمهوره ـــ يحكى لنا تاريخ تمرد سبارتاكوس ضد العبودية وانتهائه بالفشل . والنصف الأول للفيلم ممتاز وقوى : « باتيوس » يشترى العبيد لتمرينهم حتى يصبحوا مصارعين فيختارهم بناء على ميزاتهم البدنية . أسنانهم او عضلاتهم أو عظامهم القوية ، ثم اكتشاف المصارعين انهم لابد من ان يقتلوا أصدقاءهم او ان يموتوا بأيدى أصدقائهم ، ثم مباراة المصارعة حتى الموت التى تقدم لأربعة من الارستقراطية الرومانية لتخفف من مللهم ، ورفض العبد الأسود ـــ غير المتوقع ـــ ان يقصم عروة الأخوة ويقتل « سبارتاكوس » . يتركز بناء الفيلم حتى هذه النقطة حول عمود فقرى هو) : ارادة سبارتاكوس ورغبته العارمة فى الثورة ضد وضع العبيد القائم . وكل ما يحدث فى الفيلم حتى تلك النقطة ـــ بما فى ذلك قصة حب سبارتاكوس لفارينيا ـــ اما يقودنا مباشرة نحو تلك الفكرة المحورية واما ينبع منها مباشرة . ويرجع فشل بقية الفيلم . لا الى ضخامة الانتاج كما قلنا سابقا ـــ وانما الى انفصام فكرته المحورية وعموده الفقرى وتشتت مركز الصراع . فالصراع الدرامى فى النصف الثانى للفيلم يتخذ اتجاهين متساويين لا تكاد تكون لهما علاقة بالخط الرئيسى الذى وضح لنا فى النصف الأول : اولهما بالطبع هـــو الصراع الداخلى فى مجلس الشيوخ الرومانى ، ثانيهما هو توطد العلاقة بين افراد جيش العبيد . ويفقد كلا الخطين صلتهما بالفكرة المحورية التى بدأ بها وطورها الفيلم فى نصفه الأول وهى فكرة ارادة سبارتاكوس الحرة التى تقوده نحو العصيان والثورة . وبذلك يصل الفيلم الى نقطة سكون درامية، او الى بداية جديدة حيث يبذل جمهور الفيلم الكثير من الجهد ليتذكروا ان ارادة سبارتاكوس التى قادته الى الثورة تمثل الســـــبب الدرامى خلف انشقاق مجلس الشيوخ كما تمثل الواقع وراء جو الاخوة الجديد فى جيش العبيد . ويفتقد الجمهور الدافع خلف رغبة هذا الجيش فى خوض المعركة ذلك الدافع الذى يمكن تلخيصه فى ان العبيد ـــ بوعى او بدون وعى ـــ قد استجابوا لحلم سبارتاكوس وارادوا تحويله الى حقيقة واقعة . ويشرح جاكسون بيرجيس المشكلة الجوهرية التى يعـــانى منها الفيلم كما يلى ، « فى سبارتاكوس » لحظات قيمة (فعدة آلاف من الكومبارس مرتدين ملابس الجيش الرومانى لابد من ان يثيروا احاسيس الجمهور الى حد ما ، مهمـــا كانت القيمة الدرامية ناقصة) . ومع ذلك فهو فيلم عادى اذا ما قورن بنوعه من الأفلام .. بمعنى انه ملىء بالقتل والتشويه ، وبمبارات المصارعة بين العبيد .. واجزاء بشرية تنزف دما ، وباكوام من الموتى .. والصلب ، يضاف الى ذلك رسالة متفائلة مقتطة فى نهايته : « سبارتاكوس .. ان ابنك حر ! » . ويعد ذلك المشهد النهائى فى الفيلم الذى يشيـــــر اليه « بيرجيس » ، والذى نجد فيه سبارتاكوس فوق الصليب تنزف من جسده

الحياة في بطء شديد ، بينما تأتي زوجته حاملة ابنهما ــ الذي تحرر من العبودية منذ وقت قليل ــ لتريه الصبي قبل ان يختفيا في الافق أسوأ ما في الفيلم كله . فتلك النهاية شبه السعيدة مفروضة على حدث الفيلم لانها تتناقض تناقضا صارخا مع حركة الفيلم منذ بدايته ونحن لا نستنتج ذلك لاننا نعرف انوجهة نظر كيوبرك وفلسفته تميل الى التشاؤم اكثر منها الى التفاؤل . فمهما كانت فلسفة خالق العمل الفنى المسبقة فنحن نعتقد أن اى عمل فنى فريد يخلق مقاييسه الخاصة التى يجب على الناقد اكتشافها ثم استخدامها فى تقييمه للعمل . فاذا ما طبقنا ذلك على « سبارتاكوس » لوجدنا ان الشخصية الرئيسية تحاول تحقيق درجة من العدالة . ورغبة « سبارتاكوس » فى ذلك تنبع من دوافع نبيلة . ولكن المجتمع فى شخص مجلس الشيوخ وتجار العبيد لابد له من ان يخنق تلك الدوافع محافظة على الحالة القائمة التى تسمح لهم بالاستمرار فى الاستمتاع بحياتهم على حساب العبيد . ولهذا ينتهى الفيلم بالحفاظ على تلك الحـــالة القائمة وبهزيمة « سبارتاكوس » وارادته ورغبته فى تغيير الوضع الاجتماعى القائم . ويصلب سبارتاكوس . والنتيجة هى الفشل . ولهذا نعتقد ان النغمة المتفائلة فى مشهد الزوجة والابن انحراف عن التطور الدرامى المنطقى للفيلم والذى يحدده لنا صوت المعلق منذ البداية . فعندما نواجه بهذا المشهد فى النهاية نجد فيه ايضا درجة من التحدى لمبادىء الجدل المادى والجماليات الماركسية فى نفس الوقت . فاذا كان لهذا المشهد اى علاقة بجماليات الفن الماركسى على الاطلاق فهى علاقة مفتعلة ترتبط بمبدأ « الايمان بالمستقبل » ولكنها لا تنبع من عوامل البناء والتطور الدرامية . ويجدر بنـا القول هنا بأن هذا الفشل ليس هجوما على مبدأ من مبادىء الجماليات الماركسية ، فقد اثبتت تلك النظرية ــ أو بالأصح النظريات ــ سلامتها وتناسبها مع الموضوعات التى عالجها العديد من المخرجين السوفيت وغيرهم من فنانى الكتلة الشرقية . وفشل المشهد الأخير فى « سبارتاكوس » يرجع فى تقديرنا الى ان الفيلم يستخدم مظاهر النظرية لا جوهرها مما تنتج عنه العديد من الصعوبات الفنية لكل من الفيلم ولمخرجه على حد سواء .

لا عجب اذن ان نلمس خلال الفيلم صراع كيوبرك الشخصى ليفرض فكره ووجهة نظره على مادة الفيلم . ويفشل مجهود كيوبرك الى حد كبير . وبالرغم من ذلك الفشل ، ليس من الصعب تمييز اسلوب كيوبرك الخاص متناثرا خلال الفيلم : من عنصر القســـــوة الى حمامات الدم الى معاملته السادية لجمهوره . ويضيف كيوبرك الى تلك المعادلة شبه الفنية عنصرا آخرا هنا وهو عنصر الشذوذ الجنسى ، ودرجة من الواقعية فى اخراجه للمشاهد التاريخية بشكل عام . ففى أحد مشاهد الفيلم يلمح كيوبرك الى عامل الغموض الذى يغلف كلا من الحب والعدوان على حد سواء . فعنـدما

يجد سبارتاكوس نفسه مرغما على أن يتبارز حتى الموت مع صديقه « دانيد » (يموت الخاسر فورا بالسيف بينما يصلب الفائز) ، يتبارز كل منهما بجسارة ووحشية محاولا أن ينقذ صديقه من الموت البطيء على الصليب . وينجح « سبارتاكوس » فى نزع سلاح « دانيد » ، ويمسك به بقبضة قوية تشبه قبضة عاشق لعشيقته وينظر فى عينيه قائلا : « انني احبك يا دنيد » ثم يغرس خنجره فى قلب صديقه . نجد هنا ان الغموض العاطفى ، والغموض الأخلاقى ، يضاف اليهما عنصر الغموض الجنسى فيزيدهما قوة وتأثيرا .

أما فيما يختص بالتكنيك،فلا يضيف سبارتاكوس اى جديد الى ماتعرفه عن كيوبرك حتى هذه النقطة . كل ما يمكن قوله هو أن تأثير «جون فورد» أكثر وضوحا فى تخطيط كيوبرك لحركة ممثليه . ويظهر ذلك بوضوح فى المشهد الذى يقابل فيه « سبارتاكوس » « فارينيا » التى كان يظن أنه قد فقدها الى الأبد . وبمعنى آخر يوضح ذلك مدى ما يكنه كيوبرك من احترام وتقدير لقدرة ممثليه على التعبير عن أحاسيس الشخصيات . أضف الى ذلك عدة لقطات للجيشين قبل المعركة ، ثم مونتاج مشاهد المصارعات (لأول مرة نجد كيوبرك يفقد سيطرته على عمل المونتاج لأى من أفلامه . فبعد العرض الأول للفيلم فى لوس انجلوس ، دارت مناقشة حادة بين كيوبرك ومونتيره على صفحات جريدة اللوس انجلوس تايمز انتهت بقول كيوبرك انه لا يعتبر الفيلم من خلقه) .

من الواضح اذن ان كيوبرك وصل الى طريق مسدود فى «سبارتاكوس» من ناحية قدرته على التعبير الفيلمى ، ومن ناحية اسلوبه الخاص . غير أنه يحقق فى فيلميه التاليين « لوليتا » و « دكتور سترينجلوف » درجة عالية من الكمال فى الأسلوب ومن السيطرة على المادة تسمح له بحرية الحركة من موقف جدى تام الى موقف هزلى كامل بدون ان يفقد قبضته الحديدية على الفيلم او على انتباه الجمهور .

٦ ــ عودة الفنان الى اسلوبه :

تساءلت اعلانات الفيلم ، « كيف أمكنهم ان يعملوا فيلما من « لوليتا » ؟ » وأجابت « الين فيتز باتريك » ، « انهم لم يعملوا فيلما من « لوليتا » » . ولكن السؤال الجدى الذى طرحه معظم النقاد كان : ماذا يمكن لكيوبرك ان يقدمه من خلال « لوليتا » ، وماذا جذبه الى الموضوع بالتحديد ؟ . واستنتج توم ميلن بعد سنوات من ظهور الفيلم « أننا اذا ما نظرنا الى الخلف قليلا ، بعد ظهور « لوليتا » فورا ، لاتضح لنا ان شخصية كيوبرك الفنية قد بزغت بوضوح تام » .

اشتكى معظم النقاد من « لوليتا » ــ مثل نيتزيلتريك ــ فوصفه البعض بأنه بارد ومخطط زيادة عن الحد لا تلقائية فيه ، وبأنه لم يكن أمينا لروح رواية « نابوكوف » المليئة بالايحاءات الجنسية . « فلو أن الفيلم صوت نابوكوف وأذنه .. » تقول آرلين كروتشي . « فانه يفتقد عينيه » . وبالرغم من أن ذلك صحيح فهو لا معنى له كنقد للفيلم لأن كيوبرك لم يكن يسعى الى معالجة درجة استمتاع « همبرت همبرت » الجنسى بحوريته ، وانما كان يسعى فى الدرجة الأولى الى معالجة خوف « همبرت » العميق من نتائج تلك الحب المحرم .

تبدأ رواية نابوكوف بذكريات همبرت (بالفعل الماضى) السعيدة المرة عن آلام الماضى وسعادته . ونحن بذلك نعرف فى بداية الرواية أن حكاية همبرت قد وصلت الى نهايتها : « لوليتا : ضوء حياتى ، نــار رغبتى ، خطيئتى وروحى . لو ... ليــ ... تا . يأخذ اللسان رحلة فى ثلاثة مراحل منحدرا عبر سقف الحلق فى اثنين ، وفى مرحلته الثالثة يلمس الأسنان برفق : لو ... ليــ ... تا » . أما فيلم كيوبرك فيبدأ بالنهاية نفسها ، بالجريمة البشعة التى جاءت نتيجة حتمية لاحساس همبرت بالذنب .. فالرواية ما هى الا ملحمة شعرية عن قصة حب همبرت للوليتا ، حيث تظهر شخصية « كويلتى » الغامضة فى منتصف الرواية وتتضخم فى ذهنى همبرت متخذة مظهر الآلهة الغضب ، بينما تظهر شخصية كويلتى فى الفيلم فورا ، وتتخذ ابعادا ملموسة منذ بداية الفيلم حتى نهايته . اذ يبدأ كويلتى فى مضايقة همبرت فورا ويثير فيه الخوف العميق الذى ينتهى بتدمير همبرت الكامل . وهكذا نرى مرة أخرى أن طبيعة الوهم القوى ونتائجه هى ما يهم كيوبرك . هكذا قد وضعنا من قبل نجد أن معظم افلام كيوبرك تبدأ بعرض لنوع من الوهم القوى ، أو بالأصح ، بعرض حدث ما مبنى على وهم شخصى يلعب فيه اما عيب انسانى أو عيب اجتماعى أو كلاهما دوره الأساسى ويقود الحدث نحو فشل نهائى . ففى « لوليتا » ينهمك همبرت فى حبه المحرم حتى يجد نفسه يسقط ضحية لذلك الحب . وهمبرت هو الذى يقود نفسه بنفسه نحو قدره الذى لا مفر منه عندما يقتل كويلتى . ومرة أخرى ينتهى الفيلم بالهزيمة ، ومرة أخرى نجد أن السبب وراء تلك النهاية المأساوية ــ ليس تشاؤم كيوبرك ــ وانما هو طبيعة الشــخصية الانسانية بشكل عام وشخصيات الفيلم بصورة خاصة ، بكل عيوبها أثناء محاولتها التعايش مع البناء الاجتماعى القائم . فعندما يقع همبرت فى حب فتاة صغيرة (تحت السن القانونى) ــ هذا بالرغم من أن لوليتا هى التى تغريه فى البداية ، وبالرغم من أن همبرت لم يكن أول عشــــاقها ــ فان المجتمع سيدمغه بالفســاد الأخلاقى ويتهمه بالاجرام كنتيجة لو اكتشف المجتمع تلك العلاقة المحرمة .

فى أواخر عام ١٩٦٠ ، عندما كان مازال يصور « لوليتا » فى انجلترا، كتب كيوبرك مقالا فى مجلة « الصوت والصـــــورة » بعنوان « الكلمات والسينما » (على ما أذكر ، ترجمت أنا هذا المقال فى عام ١٩٦٤ ونشرته مجلة الكاتب فى أحد أعدادها) . يقول كيوبرك : « ان الرواية المثالية من حيث امكانية تحويلها للسينما هى — فى اعتقادى — ليست الرواية المليئة بالحدث ، بل على العكس هى الرواية التى تهتم أولا وقبل كل شىء بالحياة الداخلية لشخصياتها .فهى تمنح كاتب السيناريو وجهة نظر —كالبوصلة— تشير الى ما تحس به الشخصية أو ما تفكر فيه فى أى لحظة خلال القصة . ومن هذه المعرفة يتمكن السيناريست من خلق الحدث الذى يمكن له أن يكون معادلا موضوعيا لمحتوى الرواية النفسانى ، وتمكنه من عمل ذلك بدقة وخفة يد دون أن يضطر الى كتابة مشاهد مليئة بعبارات الحوار الأدبى المحملة بالمعنى » . بهذا الموقف بدأ كيوبرك فى تحويل لوليتا الى فيلم . وفى نفس هذا المقال يشرح كيوبرك كيف أمكنه عمل فيلم من تلك الرواية التى تعتمد اعتمادا شبه كلى على أسلوب « نابوكوف » الروائى. يقول كيوبرك : « الأسلوب هو ما يستخدمه الفنان ليسحر به جمهوره حتى يتمكن من نقل أحاسيسه وعواطفه وفكره اليهم . وتلك هى العوامل (الحس ، العاطفة ، الفكر) التى تحتاج الى التحويل الى شكل درامى وليس الأسلوب . وعلى الدراما نفسها بعد ذلك نجد الأسلوب المناسب للمادة كما هى العادة اذا ما تناولت الدراما المحتوى العاطفى والفكرى لتلك المادة بدقة وامانة . فاذا ما نجحت فى ذلك ، عادة ما تكشف الدراما عن جانب آخر للبناء الروائى الأصلى » .

---

* البقية فى العدد القادم

اقرأ لهــؤلاء

فى العدد القادم والأعداد التالية

د. لطيفــة الزيات	محمود أمين العالم
د. عبد المحسن طه بدر	د. جابر عصفور
د. رضوى عاشور	د. السعيد بدوى
عبد الحميد ابراهيــم	حســــين مــروه
فاروق شوشة	د. شريف حتــاته

قصيدة بالعامية :

بديهية ..

لمحمد عقل

الشمس ·· ام الشعاع

والوردة ·· بنت الربيع

كل المتـــاع ·· مشـــاع

والأرض .. ملك الجميع

والنهـد ـ نهر الرضاع ـ

·· ما يمسه الا الرضيع

والكف ·· ملك الدراع

والدرع .. ملك الشجيع

والحب ·· ملك اللى يعشق

والكلمة ملك اللى يزعق

بالحق ينطق يتوله

الأرض ··

ملك اللى يعزق

والآلة ··

ملك الصنايعى

قصة قصيرة

جلسة ليست عائلية

ابراهيم الحسينى

تقيأت زوجتى دما . قال الطبيب : قرحة فى المعـدة . قالت اخـت زوجتى : لم تعتد بعد على الأكل الطيب والكثير . قالت زوجتى : ما عندى طاقة على احتمال هذه الكمية من الدهون واللحوم والخضار والفاكهة . قلت : لا تقرب الطعام الا فى الليل أحس انها تخشاه او تكرهه . قالت زوجتى : أحس انه ليس لى . قالت اخت زوجتى : هذا بيت زوجك وبيت زوجك بيتـك . قالت زوجتى : أحس انى غريبـة عنه . قلت : حـاولت معهـا لكنهـا لا تستجيب ولا تفهم ذلـك . قالـت اخـت زوجتى : طـول عمرها تهوى الفقر بعيد عنك . قالت امى . هى لا تريد نسيان اصلها . قالت اختى : دائما تكلمنى عن ايام كانت عاملة فى المصنع . قالت زوجتى : كنا ننتظر أول كل شهر لنأكل اللحم . قالت اخت زوجى : نفدت بجلدك من كل هذا . قالت زوجتى : كنا نجتمع كلنا فى عرس حولها فى المساء لكنا نظل يومـين مصابين بالاسهال . قالت اخت زوجتى : صرنا نأكل اللحم من الجمعية هذه الأيام مرتين كل شهر . قالت زوجتى : كيف حال أمى ؟ قالت اخت زوجتى : بخير لكن الأورام تنتقل فى جسمها . قلت : حبيبتى «قال الطبيب» لا تجعلى شيئا يثير اعصابك . قالت زوجتى: ماذا يقول الطبيب ؟ قالت اخت زوجتى : لابد من بتر الثدى الآخر هكذا يقول . قلت : هى بخـير وغدا سآتى لك بها . قالت زوجتى : هل وافقت ادارة المصنع على نفقات العملية ؟ قلت : كل شىء يتدبر انتبهى انت لصحتك . قالت امى : عليكم بمتابعة الأوراق . قالت اخت زوجتى : أبى غارق فى النوم ليل ونهار . قالت زوجتى : الا زال اخونـا يذهب الى الجامعة ولايبالى ؟ قالت اخت زوجتى : لقد تخرج واختار العمل هناك فى اقصى الصعيد ولا نراه الا قليلا . قلت : سـوف ادير لك قرص الموسيقى . قالت زوجتى : حبيبى الا يحزنك أن اطوح هذا الكوب من النافذة .

قالت اخت زوجتى : حمقاء وربما تكون مجنونة . قلت : حبيبتى كل شىء هنالك . قالت امى : انه تحفة اشتراه جدك ليفتح شهيته للطعام. قالت اختى : دعيه لى أنا فى حاجة اليه . قالت زوجتى : أريد تفتيته . قالت اخت زوجتى : بنت كلب لا تستحق هذه العيشة . قلت : سوف اديرلك موسيقى شوبان . قالت زوجتى : هل تسأل عنى صديقاتى فى المصنع ؟ قالت اخت زوجتى : اثناء فترات الراحة تفهمين طبعا فى دورات المياه . قالت أمى : شغل المصانع يجعل المراة خشنة المظهر والملمس . قالت زوجتى : هل يذكروننى بالخير ؟ قالت أخت زوجتى : يحسدونك على ما انت فيه . قالت زوجتى : اشعر بالبرد . قلت : أمى عندى فى الخارج اعمال كثيرة . قالت أمى : كل النوافذ فى البيت مغلقة . قالت زوجتى : حبيبى لو سمحت ادر لى موسيقى شوبان وقبلنى قبل أن تمضى .

. . . . وانصرفت .

حوار مع المفكر المسرحى الفرنسى

جان دوفينيو

أجرته : منحة البطراوى

* المدن الحديثة لا تصلح للمسارح
* العمل الفنى رهان ومغامرة واقتحام للمستقبل
* تأتى فترات يغيب فيها الابداع والخلق ... وتطول .

* جان دوفينيو مفكر وعالم اجتماع ورجل مسرح فرنسى له العديد من المؤلفات لعل اشهرها مما يعرفه القارىء العربى : سوسيولوجية المسرح . استاذ فى السربون . والمشرف على الدراسات العليا الاجتماعية المسرحية بها . ورئيس دار ثقافات العالم . ومدير معمل علم اجتماع الخيال .
زار القاهرة اخيرا وكان لنا معه هذا الحوار :

— هل تكمل تعريفنا بنفسك ؟

— كنت ايضا استاذا بتونس لمدة خمس سنوات . وقد عملت بقرية شبيكه فى جنوب المغرب واعددت كتابا عن حياة هذه القرية حظى بصدى طيب فى امريكا وفرنسا حيث نشر . وعملت كذلك بالمسرح . قمت باخراج « نوتيسك » لبوشنير و « راكبو البحر » لسينج وعملت مع روجيه بلان فى « جزر البحر » كما شاركت فى تأسيس مهرجان المسرح العالمى بالحمامات فى تونس اى أن لدى تجربة مسرحية ، اعرف الى حد ما — ليس اكثر من الآخرين — ما هى هذه المهنة . من هنا يمكن ان ننطلق .

— وماذا عن منهجك ؟

— المنهج يبدأ اولا من الممارسة . ما هو الشىء الحقيقى فى الممارسة المسرحية ؟ اننى عندما ادرس عصرا ما او فترة ما كان ما يعنينى هو ان اعيد هذا العصر او هذه الفترة فى ممارساتها الصحيحة اى ما كانت

عليه بالفعل . أن انطلق من النص حتى أصل الى الواقع بالقدر الذى يمكننى من اعادة تشكيله من جديد ، فى حدود المعرفة المتاحة بذلك ، فنحن على سبيل المثال اذا ما تصدينا لمسرحية اغريقية يجب أن نتذكر اننا لا نعرف سوى القليل جدا عن الاغريق ، بنفس الدرجة التى لا نعرف بها سوى القليل جدا عن حضارات أخرى لم توجد لديها أدوات توصيل أو وسائل للتدوين والتسجيل .

ــ هل تعنى حقا اننا لا نعرف شيئا عن اليونان القديمة ؟

ــ ان القرن التاسع عشر قد خلق لنا يونانا اكاديميا تماما ، مثيرا للاهتمام للغاية ، لكنه مزيف ايضا . لقد فعلت اوروبا مع اليونان القديمة ما فعلته مع الدول التى استعمرتها : اسقطت عليها تصنيفاتها ومقولاتها الذهنية وافكارها . ولكننا فى بدايات هذا القرن اكتشفنا صورة أخرى لليونان واشير هنا الى لويس جيرمينيه وهو دارس ملم باليونان وواضع كتاب « انثروبولوجية اليونان القديمة » وفيه نجده يبتعد عن سرد الاوضاع الثابتة ويحاول أن يفهم ما تعنيه . هناك كتابات ايتيان وفرديناند ــ وهو اهم هؤلاء الباحثين عموما هذه المدرسة لها باحثيها فى فرنسا وانجلترا والمانيا .

لقد كانت لدينا مثلا يونان راسين وهى مختلفة عن يونان يوريبيدس وهناك يونان القرن الثامن عشر وهى غير تلك التى خلقها الشاعر الالمانى هولدرلين . وهناك يونان نيتشه . وهناك اليونان الاكاديمية التى خلقها الباحثون الفرنسيون والالمان وخاصة علماء اللغة . لكننا نكتشف اليوم أننا نعرف اليونان على نحو افضل لاننا نقر باننا لا نعرف كثيرا عنه . ونتيجة ذلك هو ان اليونان قد فقدت سحرها وضبابيتها فانت عندما تخلقين شيئا يصبح لهذا الشىء مسحته الاسطورية والشاعرية بينما الامر يختلف عندما يصبح نفس الشىء مجالا مفتوحا للبحث .

ــ هل نعود الآن الى الممارسة . قلت ان المرحلة الاولى فى منهجك هى دراسة العصر او الفترة والوقوف على ممارساتها الصحيحة ؟

ــ المرحلة الثانية هى محاولة فهم معنى هذا النشاط . وربطه بالبيئة التى يفترض أنها تحيط به (بيئة اسطورية ــ بيئة دينية ــ بيئة سياسية ــ بيئة اجتماعية) . هناك قدر من الدوائر حول الظاهرة . ومحاولة فهم علاقة الفنان أو المسرحية او الاحتفال بهذا الكل (مجموع البيئات) أمر ضرورى .

هذه العملية اشبه بالعمل الانثروبولوجى وهذا يتطلب بالطبع اجراء دراسة لمعرفة هذه الظروف .

ـ المرحلة الثالثة هى محاولة التوصل او الامساك بتصدية العمل الممكنة او المحتملة فقد تكون فى علاقته بالمجتمع او العكس . وهنا يصبح من الضرورى قياس الفروق بين مستوى التخيل بين ما هو اعتيادى وشائع وبين ما يتجاوز الاعتيادى والشائع . وغنى عن البيان ان ذلك يمكن دراسته بسهولة فيما يخص بعض الفترات التاريخية على العكس من فترات اخرى .

ـ المرحلة الرابعة ترتكز على محاولة فهم ماذا يعنى النص . اى تحليل النص وجعله اكثر تواصلا واحب ان اؤكد هنا ان عملنا ـ عمل المحللين ـ لا يقوم على تحويل نص شاعرى جميل الى لغة اكاديمية . ان عملنا هو ان نعيد له دون افساده معناه الحقيقى .

ـ المرحلة الخامسة فى منهج العمل هى مواءمة الاشكال الفنية او التعبيرية او تجليات الخيال لخصوصية المجتمع . فانا لست مع الذين يبحثون عن اصول احادية لظواهر الخلق الفنى او اية ظواهر اخرى . اظن **انه ليس من حقنا ان نفعل ذلك . فالخلق الفنى فى اليابان مثلا مزيد للغاية ،** كما ان الخلق الشعرى فى المكسيك متميز جدا . انهم ابتدعوا شيئا لا علاقة له بالمرة بالقواعد العامة المنتشرة . فهناك دائما اختلافات . وقد قال الفيلسوف الالمانى « الاينتر » ان **الذكاء لا يكمن فى رؤية المتشابهات وانما يكمن فى ادراك الاختلافات واظن ان ذلك صحيح تماما .**

فالخص منهجى :

١ ـ الممارسة .

٢ ـ تحليل العلاقة بين العنصر الخاص والاشكال المحيطة العامة.

٣ ـ البحث عن التصدية والمعنى

٤ ـ البحث فى تنوع وتباين الاشكال حسب نوع المجتمعات ونوع الحضارات .

ولناخذ مثالا : ان اشكال التخيل مختلفة فى عالم الانطباع . ففى المجتمعات « الكارزمية » وهى التى يكون فيها الحاكم شخصية مقدسة (مصر الفرعونية ـ المكسيك ـ قبائل الانكا) نجد انهم جميعا قد بنوا مقابرهم على شكل الاهرامات وفى نفس الوقت فاذا نظرنا الى تركيب

هذا المجتمع فسنجد اميرا او ملكا فى القمة وسيطا بين الله والبشر ثم تدرج هرمى يصل الى السفح حيث الناس . ان الهرم اذن هو صورة تلك المجتمعات بينما نجد مجتمعات اخرى كالمجتمعات المتنقلة سواء فى البحر او فى الصحراء (الفايكنج والفيزيجوت والفندال) قد تميزت باشكال تعبيرية تكون دائما تجريدية (غير تصويرية) . عرب الجاهلية تجدين ان فنهم مجرد ايضا . اذن نحن هنا امام شكل فنى مميز ومختلف عن الاشكال التى يمكن ان تنشا فى المجتمعات الحضرية حيث الناس يواجهون بعضهم البعض فى نفس الحيز ويواجهون ككل كل ما يحيط بهم خارج اسوار المدينة فمن المبادىء الاساسية للمجتمع الحضرى وجود العدل والمسرح والاحساس بالتاريخ . حدث ذلك فى الوقت الذى كانت فيه مدن بالمعنى الحقيقى والفعلى للكلمة .

اذا انتقلنا الى ممالك العصور الوسطى (سلطنات الأندلس ـ سلطنة لويس الرابع عشر وفيليب الثانى والأمراء الايطاليين) فسنجد ان لديها ايضا اشكال تعبيرية متميزة يسيطر عليها مزاج السلطان الذى كان حريصا على تقديم المتعة لنفسه والاستجابة لشهواته .

ثم نأتى الى المجتمعات البرجوازية مثل المجتمع الامريكى والانجليزى والفرنسى : كانت هو عالم الاستثمار حيث لكل شىء ثمن فعندما تريد ان تقيم مسرحا يجب ان تعرف كم سيكلفك ويجب ان يلقى مسرحك نجاحا .

ولكننا من الممكن ان نجد بلدا واحدا مثل فرنسا قد توالى فيه اكثر من مجتمع دون ان يؤدى احدهم الى الآخر او دون ان ينبثق الثانى عن الأول: المجتمع الاقطاعى ، المجتمع الملكى ، المجتمع الليبرالى . واكرر ان التعاقب هنا لا يعنى ابلاء احدهما للآخر رغم ان هناك ما يسمى بمخلفات الماضى التى يجب ان نتحرر منها وربما لأننا نريد ان نعزى انفسنا ونشعر بالأمان فنحن نتعلق بعالم الأمس . نحن لا نريد ان نواجه غموض الغد . وهذا امر اتمسك به كثيرا فى منهجى : يجب ان نضع فى الاعتبار ان العمل الفنى رهان ومغامرة واقتحام للمستقبل . لا احد ينتظر شكسبير فلدينا واحد هو الأصل وكذلك تشيكوف وبيراندللو وبيكت ، انهم لدينا بالفعل ولا احد يعرف شكل الفن فى المجتمع المقبل وربما كانت الاحتفالات المقبلة ستتناسب او لا تتناسب مع الناس ، ربما يوافقون عليها او لا يوافقون عليها لأنهم يحتاجون نوايتها . فقط لا اصدق الا فى شىء واحد ، فى الخلق الخيالى . اننا فى مرحلة قلق وضيق على العكس من بداية القرن ، كل شىء كان يسير بسلاسة ، كانوا يعيشون فى مجتمعات تبدو فى الظاهر مستقرة وبلا مشاكل لكن العالم كله يجد نفسه الآن خاضع

لنوع من التبدل والتحول والانتقال وهو أمر يمكن ادراكه في الصين أو امريكا أو افريقيا أو اوربا . لذلك ارى ان الخلق صعب ومعقد في هذه الفترة ولا شيء يثبت ان المجتمعات التي ستظهر ستعطي للخلق والخيال مكانة هامة .

ـ ولكن اليس مدهشا ان كل هذه المجتمعات المتباينة لديها نفس المشكلة ؟ كيف يمكن ان تتشابه مشكلات افريقيا مع مشكلات الغرب ؟ هل ذلك بفعل وسائل الاتصال ؟

ـ لانه للاسف حدث تغير كوكبي يمكن ارجاعه الى ثلاثة اسباب :

١ ـ الحرب العالمية الثانية التي اجتاحت العالم باسره لم تفلت منها دولة واحدة .

٢ ـ عالمية التكنولوجيا فملايين البشر يستخدمون آلات وهم غير قادرين على الحديث عن طريق عملها . في الماضي كان الفلاح يعرف كيف تصنع الفأس وكيف تصنع البلطة ولكن في نفس الوقت الا تلاحظين أن أصغر فلاح من الثوريين المقاتلين يعرف كيف تستخدم الأسلحة دون أن يكون قد تعلم اى شيء . الا يمكن أن يعني هذا أن التكنولوجيا شيء تافه ؟

٣ ـ وهي مسألة يشوبها بعض اللبس . مسألة سوق النقد الدولية وسيطرة عملة عالمية معينة على باقي العملات . فمزارع الفول السوداني المسكين يصبح عندما يصل نتاج عمله الى السوق الدولية كأنه لم يعمل شيئا .

احب أن اضيف نقطة رابعة مهمة . وهي خاصة بوسائل الاتصال . . فالاقمار الصناعية تدور حول الكرة الأرضية ليل نهار وتنقل ما يجري فوقها الى اطرافها المختلفة .

ـ هل سيؤدي ذلك في المستقبل الى ان تفقد المجتمعات خصائصها المميزة ؟

ـ لست ادري الا ان كل المجتمعات في حالة فقدان مستمر لبعض خصائصها ونحن لا نستطيع التنبؤ بصورة من الصور عن الاتجاه الذي يسير فيه التغير الناتج عن فقدان الخصائص ولكننا نستطيع ان نؤكد ان هناك قلقا ينتاب الجميع في مرحلة انتقال كالتي نعيشها فالقلق يجثم على كوكبنا باشكال مختلفة والاسلوب المستخدم لمواجهة هذا القلق مختلف في اليابان عنه في مصر وعنه في المكسيك .

ــ وكيف انعكس هذا القلق فى المسرح ؟

ــ اظن انه منذ نهاية الحرب العالمية الثانية وبعد انحدار الاستعمار وهزيمة النازية وكل ما تبعها منذ القاء القنبلة الذرية الاولى على هيروشيما حنث ان الانسان شعر بانه لا يستطيع ان يقوم بمظاهره كبيرة مثـل ايام الرومانسية لأن الحرب كشفت وضعه ككسير حرب او منفى ، اضمحل الانسان وتراجع الى حجمه المحدد بلا اى ابعاد وذلك كمـا قال اداموف وبيكيت ويونسكو ان شخصياتهم المسرحية تصور فترة من فترات ضمور صورة الانسان . ومن هنا فان كل ما يقال عن مسرح العبث لغو باطـل وهذا التعبير لا يعنى شيئا فهم لم يطلقوه على مسرحهم فعلى العكس من ذلك فانا ارى انه مسرح اكثر من منطقى وافضل ان اطلق عليـه مسرح التهكم او السخرية . حسنا لم يعد الأمر كما كان ، **لم نعد نسـتطيع ان نتعامل مع صورة الانسان فى زمن عظمته وفخامته بل اننا اذا ما راينا هذه الصورة فلا نملك الا ان نبتسم لاننا فى نفس اللحظة نراها تتكسر وتتهاوى امامنا** . وقد بدأ ذلك مع الفريد جارى ، تذكر « اوبو ملكا » ثم مع « شابلن » فى السينما . لا اظن ان انسـان اليوم يمكن ان يعطى لنفسه صورة عظيمة انا هنا اتحدث عن الغرب . الانسان الغربى مضطر ان يرى نفسه من خلال هذا القلق وهذا الضمور الذى اصـابه . وكل هـذا حـدث بين سنوات الخمسينات والسبعينات . اليوم عندما البى دعوة للذهاب الى المسرح فى باريس فانا متأكد ان املى سيخيب لانه لم يعد هناك شىء .

توجد فترات يغيب فيها الابداع والخلق . وتلك ماساة لأن هـذه الفترات يمكن ان تمتد الى عشرين سنة ويمكن ان تأخذ اشكالا اخرى فى الأدب او السينما . انظرى الى اوربا ، فى انجلترا لا يوجـد مسرح ، فى المانيا لا يوجد مسرح . وعندما احدثهم عن الماضى يقـولون لى : « أنت عرفت هذه الحقبة ، انت عجوز ؟ » . ولكن ماذا يفعلون اليوم ؟ يلفقون مسرحيات قديمة على انساق جديدة . يقومون بقراءات اسقاطية متحذلقة جدا . المخرجون ينسون ان هناك نصا وموضوعا ويخلقون شيئا آخر معتمد على تفسيرات وتأويل وشروح خاصة بهم .

كان هذا ممكنا لو ان حضارة اخرى هى التى تقوم بهذ العمل . عندما رأيت التونسيين يحولون موليير او شكسبير كان ذلك مقبولا ولكن ما يحدث فى فرنسا ليس نفس الشىء . ان هذا تلاعب بالماضى لتعـويض غيـاب الابداع فى الحاضر .

ـ الا يمكن أن نقول انها قراءات جديدة لهذه المسرحيات ؟

ـ انها دائمة قراءات جديدة . ولقد مللنا القراءات الجديدة لنفس النصوص • نود أن نشاهد مسرحيات جديدة • لقد عشت بالفعل فى فترة كان يقدم فيها كل عام عشر مسرحيات جديدة على الأقل من جان جينيه لى أداموف . ان هذا يعنى ان هناك غياب للخيال بالاضافة الى مشاكل اخرى منها :

١ ـ معمار المدن .. للأسف ان مدننا الحديثة لم تعد مناسبة للمسرح . ان الناس لا يريدون ركوب سياراتهم بعد العودة من اعمالهم ليذهبوا بعيدا جدا حيث المسرح . لم تعد هناك المسارح الصغيرة المرتبطة بالسكان بل يجب ان تنتقل الى احياء أخرى بعيدة حتى ترى مسرحية . هذا فى باريس وفى القاهرة ايضا .

٢ ـ المشكلة الثانية : ـ الاستثمار . فعلى الرغم من الدعم الذى يعطى للمسارح فهى تنتظر جمهورا • هناك مشكلة العائد الذى يجب أن تربحه هذه المسارح زمان كان يكفى لتشغيل المسرح ثلاثة او أربعة اشخاص وعندما نقوم الآن باخراج مسرحية كبيرة فالأمر لا يمكن ان يسير سيرا حسنا • لذلك يجب ان يكون هناك جمهور اعاد اكتشاف الانبهار المسرحى والآن لم يعد هناك انبهار مسرحى .

من اجل الدقة هناك فى بروكسل مسرح وفى ايطاليا كذلك وفى مدريد أيضا . لكن هذا يعود الى أن مدريد قد خرجت من مرحلة الديكتاتورية لتوها ولأن ايطاليا كانت دائما ذا ابداع جياش لأنه بلد من حظه إنه ليس موحدا بل متناثر ومتشعب . أما بروكسل فهى مدينة صغيرة ولديها الجمهور . خارج ذلك لا يوجد هناك شىء يذكر . ولست ازعم ان جميع تلك المسرحيات مسرحيات جيدة ولكنها واعدة وكلها نصوص جيدة .

ـ أى ان النص لم يجر تمثيله من قبل . هل ذلك شىء هام ؟

ـ لم اعتقد ابدا ان النص يمكن ان يقيم مسرحا وحده . ان الممثل خادم النص بدأ فى القرن السابع عشر . قبل ذلك كان الممثل يؤدى عمله معتمدا على الارتجال : موضوعات معروفة ، سيناريوهات محفوظة الخ..

ـ إتحدث عن الشكل المسرحى الجديد المصاحب للنص الجديد ..

ـ ربما فى ايطاليا مازالت هناك اشكال جديدة تستحدث . فيما عدا ذلك فكما قلت لك فان المسرح يفقد مكانته التى كان يشغلها فى فترات

الانتقال . اريان موشكين التى قامت بانجاز أعمال هامة منذ عشر سنوات اخذت فى تكرار نفسها وعندما اخذوها الى لوس انجلوس فى دورة الألعاب الأولمبية كان فشلها ذريعا . ذلك ان الامريكيين كانوا يريدون منها استعراضا غنائيا راقصا كبيرا . ولم تقدم لهم ذلك . فى الحقيقة العالم كله يميل الى تلك الاستعراضات كما يفعل بيجار وتلاميذ بلانشون .

وهنا الناس تذهب الى تلك الاستعراضات كما تذهب الى مباراة كرة وهو الشيء الذى يتبقى لنا من الجو الاحتفالى : مباريات كرة القدم ، الرقص والتزحلق على الجليد . وانا هنا لا أقيم بل اسجل فقط . ان العامل يمكن أن يقتطع من راتبه مبلغا كبيرا ليشاهد مباراة كرة قدم بينما لا يفعل ذلك بالنسبة للمسرح رغم ان التذكرة أرخص كثيرا . ربما كان الخطأ خطأ المسرح لأنه لا يقدم له ما يهمه . كان العامل فيما مضى يذهب الى المسرح عندما كان معنيا بالمسرحيات أما الآن فان مباراة كرة القدم هى التى تخصه لأن خصمة الصراع ، الجدل . لكن المسرح ايضا صراع ، جدل ، فى الحقيقة انا لا افهم . ومن يزعم انه يفهم فهو « فهلوى » .

— قلت فى المحاضرة التى القيتها فى معهد المسرح ان المجتمعات يمكن ان تستعير الأشكال الفنية من بعضها البعض ولكن ليس المضامين . فهل هذا يعنى ان كل مجتمع يظل متمسكا بخصائصه ؟

— نعم . ان الفرنسيين عندما ظنوا انهم اقاموا مسرحا كالمسرح الاغريقى فهم فى الحقيقة كانوا يستعيرون الشكل الاغريقى وكذلك فعل كورينى وفعل شكسبير . اريد أن أقول اننا نستحوذ على الشكل لأن الشكل يعطينا احساسا بالاطمئنان وبعد ذلك فنحن نضع مضامين أخرى داخل هذا الشكل خصوصا لو كان هذا الشكل ينتمى الى مجتمع مختلف أو مندثر .

— ولكن اليس للشكل علاقة بالمضمون ؟ اليس المضمون هو الذى يولد الشكل ؟

— نعم . ولكن هذا لا يمنع ان الحضارات تستعير بعض العناصر ثم تعيد تركيبها بحيث تصبح كما لو كانت اشكالا جديدة . هناك مثال واضح وعميق : فى أوائل القرن قبل عصر شايوه كان هناك متحف تروكاديرو وكانوا قد وضعوا أعلى هذا المتحف اقنعة افريقية تمائمية كانت ملقاة هناك ولم تلفت انتباه أحد . وذات يوم صعد رسام وشاعر بسلم خشبى الى أعلى المتحف وشاهدا تلك الأقنعة فانقلب الفن الحديث رأسا على عقب . لقد كان الرسام هو « بيكاسو » وكان الشاعر هو « أبو لينير » . لقد

وجد بيكاسو فى هذا القناع ـ لا لانه حاول ان يفهم ـ شيئا جديدا ومدهشا يخرج على قوانين المنظور التقليدية كما كنا نعرفها فى الغرب منذ عصر النهضة وكانت النتيجة ظهور التكعيبية . كذلك عندما احضر سترافنسكى الرقصات السيبيرية الى فرنسا اخذ شكل هذه الرقصات وحولها الى شىء آخر • أى اننا لا يكفى ان نأخذ وننقل بل يجب ان نفهم أولا فالأقنعة الافريقية ذات الطابع الطقسى ولدت التكعيبية لان بيكاسو حاول ان يفهم .

ـ بمناسبة الحديث عن الطقوس فان بعض المسرحيين المصريين يرون فى محاولة منهم للتمرد على المسرح الغربى ان المسرح الطقسى بديل مناسب يحقق الاصالة ؟

ـ لدى نقطتين للرد :

١ ـ ان مفهوم المسرح مفهوم غربى • واذا اردنا ان نخلص انفسنا من المسرح الغربى فان علينا ان نتخلص من المسرح جملة وان نبحث عن شىء آخر . احتفال آخر . اما الطقس فلا اعتقد فيه كثيرا لان الطقس ملازم لدين ما سواء اكنا نعتقد فيه أم لا . لا اعتقد ان هناك شيئا اسمه الطقس الاجتماعى . ماذا يعنى الطقس ؟ يعنى تكرار اعمال غايتها المحافظة على شكل مقدس او سحرى على نحو ما . ان من يوافق على ذلك له الحق بالطبع فى ان يخرج من اسار المسرح الغربى . ولكن من خلال المسرح ايضا . المسرح شىء من الغرب . ان من يريد ان يبتدع اشكالا مسرحية تستحق المشاهدة تبهر يجب ان ينطلق من اتجاه آخر ربما كان احتفاليا ولكن ماذا يمكن ان نعرف عن الأشياء التى ليس لدينا عنها اية شهادات أو وثائق • ان أحدا لا يمكن ان يخبرنا كيف كان يمثل موليير • لا نعرف أى شىء عن الاداء قبل ظهور التصوير الفوتوغرافى أو السينمائى • لكن لنطرح هذا جانبا . ان هذه الطقوس التى سيعيدون خلقها سيفعلون بها ما فعله الالمان أو الفرنسيين باليونان القدماء . سيخلقون لانفسهم عالما صغيرا • ربما يؤدى بهم الى انجاز اعمال فنية ابداعية للغاية • اذ اننا يمكن ان نفهم الأشياء فهما خاطئا ومع ذلك نبدع فنا . لكن اظن اننا اذا وضعنا نصب اعيننا الرغبة فى اعادة خلق هذه الطقوس فسنصل الى اعادة خلق هذه الطقوس فسنصل الى اعادة خلق سطحية نعرف مسبقا انها ستعطى نتائج غير مرضية • يجب ان نكون على حذر . للغرب وراءه تاريخ ، اقول واكرر ان الخلق ليس الماضى بل هو المستقبل . لو اردنا الا نعمل مسرحا كالمسرح الغربى فيجب الا نعمل مسرحا كالغربى • الغرب له مشاكله وانتم لكم مشاكلكم ، عليكم بالعثور على اشكال تعبيرية اخرى،

طرق تعبيرية ملائمة . اليك ما فعله اليابانيون والمكسيكيون . اظن ان المكسيك هو البلد الذى احسن فهم ماضيه واحسن دمجه فى حاضره . ان المكسيكيين يشعرون انهم هنود واسبانيون ومسيحيون فى نفس الوقت. وبالمناسبة اظن ان كتاب او كتافيو باز « متاهة العزلة » تكون قراءته مفيدة جدا هنا فى مصر لأنه يطرح مشكلة علاقة الشعب بغزاته وكيف أنه احتوى أولئك الغزاة وظل محتفظا بهويته . المكسيك تعيش اليوم تجربة فريدة : الأزمة الاقتصادية الطاحنة التى لم تؤثر على نشاط وحيوية هذا الشعب الذى احبه كثيرا . لقد حدثت ثورة فى المكسيك وقام المكسيكيون بانجاز ثورة زراعية كما انهم أول من أمموا البترول وكان ذلك مثل الحرب. اذن لقد كافحوا كثيرا للتخلص من مشاكلهم واعبائهم ، وعلى ذلك فان لديهم خيالات تصويرية وسينمائية ومسرحية وموسيقية وأدبية خصبة للغاية . هذا لا يعنى ان كل ذلك يتم فى سهولة ويسر بل هناك قلق وخوف وتوجس وعنف احيانا . انه مثال . فى الحقيقة يجب ان تترجموا هذا الكتاب .

— ربما كانت لديهم اشكال فنية لم تمت ولم يجدوا انفسهم فى حاجة الى احيائها مثلنا ؟

— انواع فنية تقليدية قديمة لا نعرفها . او ربما نعرف القليل جدا عنها . ان المسرح قد نقل اليهم من خلال الاسبان فى نفس الوقت الذى كانت فيه لديهم تمثيليات أسرار . شاهدت هناك واحدة ممتعة للغاية . ان عمال مناجم لاباز يحتفلون كل عام بالكرنفال بينما يعارض كهنة الكنيسة هذا الاحتفال . ومع ذلك فان الاحتفال يتم . يرتدى العمال الهنود . اثناء الكرنفال ملابس الهنود القدماء ويدخلون فى عراك كبير مع صور القديس جورج وبعض القديسين المسيحيين الآخرين . يتعاركون بقوة ولكن بسرور واستمتاع وانهماج .

القديس جورج يكسب دائما فى النهاية ولكن بعد ان ينال كثيرا من اللكمات والركلات . ها هو الكرنفال حيا متوهجا ينبعث من واقعهم ورقصاتهم الهندية . ان الأشياء تتم من خلال الممارسة ، اليس كذلك ؟.

— وما تقول عن تمثيليات التعازى فى ايران وفى العراق ؟

— التعازى تمثيلية أسرار خاصة بمقتل الحسين ومعركة كربلاء . عندما شاهدت تلك التمثيلية كان المتفنون الايرانيون يتهكمون عليها . فى الحقيقة كان الاستياء من كل جانب . ولنا لا اظن ان هذه التعازى يمكن ان تولد اشكالا تعبيرية فنية لأننا يجب أن نعتقد اثناءها — وبقوة — فى خيانة الخليفة للحسين اى يجب ان نعتقد اعتقادا دينيا وفى هذه الحالة لن يكون ذلك مسرحا بل سيظل دائما طقسا دينيا .

ـ الا يمكن مسرحة الطقس ؟

ـ ما الذى تريدين مسرحته فى الطقس ؟ اى طقس ؟ طقس دينى . خذى مثالا : التداس وانا أحب عملية اخراج القداس لكنه يظل قداسا . طقس عسكرى ؟ ان العروض العسكرية تخرج دائما على نحو جيد . لكن طقوس الكنيسة والجيش والموت لا يمكن ان تتطور عن ذلك . اكرر ما قلت : فسخ العلاقة مع الغرب على مستوى المسرح هو فسخ للعلاقة مع المسرح ككل . والتخلى عن صورة الانسان المعزب المنكل به المجـرم الذى وقعت عليه اللعنة وهى صورة البطل المسرحى منذ الاغريق حتى اليوم . لو اردنا ان نفعل شيئا آخر فلنفعل شيئا آخر . وقد اقترحت شيئا على اصدقائى فى شمال افريقيا ولا اعلم بعد مدى صحته ، لقـد اقترحت عليهم اخراج الحياة اليومية .

ـ هناك من يسمون الحياة اليومية بالطقس اى انها تحتـوى على سمات طقسية على نحو ما .

ـ لا . ان اخراج مشاهد من الحياة اليومية ليست طقسـا . ان الطقس هو ما يتكرر بحذافيره ويتجنب تماما اية اخطاء او تجديدات يعنى القداس طقس .

ـ انا اتحدث عن الطقس على نحو مجازى .

ـ آسف يجب ان نتعامل مع الكلمات بدقة . الطقس طقس وليس له ادنى علاقة بالحياة اليومية . ان فى داخل الحياة اليومية بعض الطقوس ولكن هناك ايضا اللاطقسى . مشهد من الشارع أو مشهد من المحكمـة تعتبر عناصر لمسرحة الحياة اليومية . الفرق بين مشهد المحكمة والواقع المسرحى او العرض الخيالى هو انه بعد انتهاء المشهد المسرحى سـتجدين القاضى والمتهم يحتسيان الشاى فى المقهى المقابل للمسرح . اما فى الواقع فالسجين يزج به الى الزنزانة والقاضى يعود لتناول غذائه فى منزله . هذا شىء مهم . الواقع الخيالى والواقع الحياتى المعاشى .

ـ هذا عن المضمون . ماذا تقترح بالنسبة للشكل ؟

ـ انا لا اقترح شيئا . انا اقول ان الحل الوحيد هو مسرحة الحياة اليومية . بالنسبة للشكل عليكم ان تبتدعوه ، تبتكروه . يمكنكم تخيـل اشكال مختلفة . فلنلقى نظرة على ما فعله الايطاليون . ربما تكون الاشكال هنا هى التهكم والضحك . أظن ان الهزليات ستتيح الفـرصة لانبثـاق

الحياة اليومية . ولكني أكرر انى أحذر من كلمة الطقس لأن ذلك يعنى تكرار طقس يتضمن عقيدة سحرية أو دينيــة . في الغــرب يكثرون من الحديث عن القدس ولقد مللت هذه الكلمة . هناك الديني من جهـــة والحياة من جهة اخرى . ويجب ان نفرق بينهما تماما . يمكننـــا مسرحة الحياة اليومية كما امكن لايطاليا اخراج سينما منها . تذكرى فللينى . لقد اخرج فيلما اسمه « روما » بعناصر من الحياة اليومية فقط . لا توجـــد حبكة . لا يوجد بطل . هذا هو المثالى . فللينى مثلكم بحر متوسطى وقد ادرك ذلك جيدا . لقد أدرك أن الجوهرى والأساسى هو واقع الحيـــاة اليومية . واقع البشر الأحياء وقدمها كما هى . ويعنينى هنا أن أشير الى انني قد رأيت أفلاما مصرية قصيرة في معهد السينما واظن ان مصر بالفعـــل مثل ايطاليا تعبر عن طريق السينما على نحو افضل .

في الصد القادم

حوار مع الدكتور جابر عصفور

اجرته : عبلة الرويني

تمهيد لتاريخ الفلسفة الإسلامية

في الذكرى المئوية لميلاد الشيخ مصطفى عبد الرازق

د. علاء حمروش

الاحتفاء بالذكرى المئوية لميلاد الشيخ مصطفى عبد الرازق، هو احياء لذكرى أول أستاذ للفلسفة الاسلامية في الشرق في تاريخنا المعاصر .

والعقل المفكر لجمعية تضامن العلماء التي جعلت مهمتها الرئيسية اصلاح الأزهر الشريف .

فكفاح الشيخ مصطفى عبد الرازق امتد على عدة محاور رئيسية من أهمها كفاحه العلمي من أجل نظرة عقلانية ومستنيرة لقضايا الفلسفة والعلم . وخاصة التراث الفلسفي الاسلامي وشارك في القاء المحاضرات بالجامعة الشعبية ، وعين أستاذا مساعدا بكلية الآداب بجامعة فؤاد سنة ١٩٢٧ ومنح لقب أستاذا للفلسفة بالجامعة سنة ١٩٣٥ ، كما شارك الشيخ مصطفى في أعمال وأنشطة مجلس ادارة دار الكتب المصرية .

وكانت له مساهماته القيمة في مجمع فؤاد للغة العربية .

ومن ناحية أخرى فلقد تابع وساهم الشيخ مصطفى عبد الرازق في مسيرة الاصلاح الديني والسياسي التي بدأها جمال الدين الأفغاني ومحمد عبده فشارك في ثورة الأزهر سنة ١٩١٩ واشترك في أعمال الجمعية الخيرية الاسلامية وانتخب رئيسا لها سنة ١٩٤٦ كما تولى مسئولية وزارة الأوقاف . عدة مرات آخرها سنة ١٩٤٢ وعين شيخا للجامع الأزهر . والشيخ مصطفى عبد الرازق درس بالأزهر ، النحو وفقه المذهب الشافعي والعلوم الرياضية والجغرافية ، وأصول الفقه وعلم البلاغة والمنطق والتوحيد والفلسفة وتفسير القرآن والحديث بجانب دراساته واهتمامه بالأدب وتتلمذ على أيدي أكابر العلماء بالأزهر في ذلك الوقت ، ولقد تأثر بالشافعي ونهجه الفلسفي ، فلقد وجد أن الشافعي يتفلسف في أصول الفقه وما يتصل به من المشكلات المختلفة في الدين واللغة ، وساعده الشافعي في التوصل لنظرته الخاصة للفلسفة الاسلامية ، ولقد لعب الشيخ الامام محمد عبده دورا هاما في تكوين حياته العقلية ، ولقد التقى الشيخ مصطفى عبده بالشيخ ومؤلفه الشيخ محمد

عبده ، ومقالاته وبحوثه ومحاضراته عن الاستاذ الامام كثيرا .

ومما لا شك فيه ، أن دراسته الفلسفة في السربون واطلاعه على المذاهب والتيارات الفلسفية المختلفة ، وتعمقه في دراسة علم الاجتماع وتاريخ الفلسفة قد اثر تأثيرا ملحوظا على جوانب شخصيته الفكرية ، وشارك في العديد من المؤتمرات العلمية بالخارج.وقد كانت رسالته الدكتوراه حول الامام«الشافعى اكبر مشرعى الاسلام » .

وقد اخرج اثناء دراسته بفرنسا مع برنار ميشل ترجمة بالفرنسية لكتاب الشيخ محمد عبده موضوعه العقيدة الاسلامية .

كما عاش الشيخ مصطفى عبد الرازق المناخ الفكرى والسياسى في مصر بعد ثورة ١٩١٩ . ولقد كتب الشيخ مصطفى عبد الرازق العديد من الكتب . فعالج الناحية الفلسفية لابن الهيثم ، وقدم دراسة حول البهاء زهير، والامام الشافعى ، كما كتب حول الدين والوحى في الاسلام بالاضافة لكتبه حول فيلسوف العرب والمعلم الثانى ، ومحمد عبده ولعل اشهر اعماله « تمهيد لتاريخ الفلسفة الاسلامية » يستحق منا وقفة خاصة وعرض لاهم افكاره ، وتقديم ملاحظات حول منهج ورؤية الشيخ مصطفى عبد الرازق لتاريخ الفلسفة الاسلامية .

« وتمهيد لتاريخ الفلسفة الاسلامية » ينقسم الى قسمين رئيسين .

القسم الاول :

— وفيه يتناول مقالات الغربيين والاسلاميين في الفلسفة الاسلامية والفصل الاول مخصص لبحث مقالات المؤلفين الغربيين في الفلسفة الاسلامية ، والفصل الثانى يتناول مقالات المؤلفين الاسلاميين أما الفصل الثالث فيعرض لتصنيف الفلسفة وتقسيمها عند الاسلاميين . والفصل الرابع يناقش الصلة بين الدين والفلسفة عند الاسلاميين .

القسم الثانى :

وفيه يعالج الفصل الاول بداية التفكير الفلسفى الاسلامى ويبحث الفصل الثانى في النظريات المختلفة في الفقه الاسلامى وتاريخه. ويعرض الفصل الثالث للراى واطواره ، وفي نهاية الكتاب يوجد ضميمة في علم الكلام وتاريخه . في القسم الاول من الكتاب .

يعالج الفصل الاول :

جملة نظر الغربيين الى الفلسفة الاسلامية وحكمهم عليها منذ ان استقرت معالم النهضة الحديث لتاريخ الفلسفة ، ويتضح من خلال هذا الفصل :

التعرف الواسع للشيخ مصطفى عبد الرازق على رؤى وتصورات المستشرقين ، فيعرض لراى « تنمان » الذى عرض له في كتابه « المختصر في تاريخ الفلسفة » والذى يعبر عن رأى مؤرخى الفلسفة ، في الفلسفة الاسلامية في بداية القرن التاسع عشر .

ويلاحظ الشيخ مصطفى عبد الرازق ان « تنمان » ينسب الفلسفة التى نحن بصددها الى الشعب العربى ، ويعتبرها شاملة لمذاهب المتكلمين ، وينظر اليها على انها شرحا مضعفا لمذهب ارسطو ومفسريه . وينظر الى العقبات التى عاقت سير الفلسفة عند العرب — على انها دينية (القرآن — حزب اهل السنة) وقومية (استعداد العرب

للتسائر بالاوهام وخضوع عقولهم لسلطان ارسطو) ثم يؤكد « تنمان » الى أهمية دراسة المصنفات الفلسفية التي قدمها العرب.ويرفض الشيخ مصطفى روح التعصب الدينية وكذا التعصب الجنسي عند مؤلفي القرن التاسع عشر ويشير الى ذلك عند الفيلسوف الفرنسي « فيكتور كوزان » المتوفى سنة ١٨٤٧ م ، والفيلسوف الفرنسي « ارنست رينان » ، المتوفى سنة ١٨٩٢ م وكذلك المستشرقون الالمان « كريستيان لاسن » المتوفى سنة ١٨٧٦م فيوضح ان « رينان » (تاريخ اللغات السامية – ابن رشد ومذهبه) يعتبر أن الفلسفة عند الساميين ما كانت قط الا اقتباسا حرفيا وتقليديا للفلسفة اليونانية ويستخلص من الاقوال ان هذه الفلسفة العربية هي تعريب للفلسفة اليونانية وهناك فلسفة اسلامية هي علم الكلام ولعل « رينان » اول من استعمل في الغرب كلمة (الفلسفة الاسلامية) .

وعلى الرغم من ذلك نجد ان المفكر الفرنسي « دوجا » في (تاريخ الفلسفة والمتكلمين من المسلمين) والمفكر الالماني « شمولدرز » في « رسالة في المذاهب الفلسفية عند العرب » يؤكدان على أنه لا نستطيع ان نذكر قط فلسفة عربية على الوجه الدقيق لما يفهم من هذه العبارة كما نذكر « فلسفة يونانية » او « فلسفة المانية » .

ثم يتناول الشيخ مصطفى بالتحليل اراء الغربيين في الفلسفة الاسلامية في القرن العاشر . ويشيرون الى اختلاف آرائهم في الوصف الذي يصفون به هذه الفلسفة .

فمنهم من يقول – فلسفة عربية – لان رجالها كانوا يكتبون آثارهم بالعربية كما فعل « فورس دي ولف » في (تاريخ فلسفة القرون الوسطى) و « برهيية » في (تاريخ الفلسفة)

ومنهم من يقول فلسفة اسلامية مثل « هورتن » الالماني محرر الفصل الذي عنوانه « الفلسفة » في دائرة المعارف الاسلامية ومثل دي بور في كتابه (في تاريخ الفلسفة الاسلامية) ومثل « جوتييه » والبارون « كارادي فو » وغيرهم فهم يرون ان هذه الفلسفة ليست عربية لان جمهرة اهلها لم يكونوا من اصل عربي ولانها نشأت وعاشت في البلاد الاسلامية وتحت راية الاسلام .

والشيخ مصطفى يرى ان هذه الفلسفة قد وضع لها اهلها اسما اصطلحوا عليه فلا يصح العدول عنه ولا تجوز المشاحنة فيه فاننا نجد في كتابي (الشفاء) و (النجاة) لابن سينا تعبير « الفلسفة في الاسلام » ونجد في « الملل والنحل » للشهرستاني كلمة – فلاسفة الاسلام » كما وردت كلمة فلاسفة الاسلام،حكماء الاسلام – في مقدمة بن خلدون من أجل ذلك كله يرى الشيخ مصطفى ان نسمي الفلسفة التي نحن بصددها كما سماها اهلها « فلسفة اسلامية » بمعنى انها نشأت في بلاد الاسلام وفي ظل دولته من غير نظر لدين اصحابها ولا لغتهم .

ويجمل الشيخ مصطفى في الفلسفة الاسلامية في القرن العشرين في :

١ – تلاشي القول بأن الفلسفة العربية أو الاسلامية ليست الا صورة مشوهة من مذهب ارسطو ومفسريه – « ولف » (تاريخ الفلسفة) .

٢ – تلاشي القول بأن الاسلام عقبة في سبيل نهوض الفلسفة « بيكاتيه » (تخطيط لتاريخ عام مقارن لفلسفة العصور الوسطى)

٣ – أصبح لفظ الفلسفة الاسلامية او العربية شاملا لما يسمى فلسفة او حكمة

وبلغت علم الكلام وقد اشـتد الميـل الى اعتبـار المتصـوفة ايضـا من شعب هذه الفلسفة .

ويعـد « لويس ماسنيون » من متصوفة الاسلام ـ الكندى الفارابى وابن سينا وغيرهم من الفلاسفة فى كتابه (مجموع نصـوص لم تنشر متعلقة بتاريخ التصوف فى الاسلام) .

الفصـل الثـانى :

ـ يتنـاول هذا الفصل مقـالات المؤلفين الاسلاميين . فيشير الشيخ مصطفى لقـول « القاضى ابو القاسم » فى « طبقات الامم » ان العـرب لم يكن عنـدهم شـيئا من علم الفلسفة وفى ان طبعهم خلو من التهيؤ لهذا العلم الا شذوذاً .

ولكن « الشهرسـتانى » فى « ـ الملل والنحـل ـ ان العـرب فى جاهليتهم كانوا يعرفون كلمة (حكمة) وكلمة (حكماء) » . وجاء بعد ذلك « عبد الرحمن بن خلدون » فذهب فى « المقدمة » الى بيان معنى الفلسفة مذهب غير بعيد عن رأى « الشهرستانى ».

وفى سياق هذا يعـالج الشيخ مصطفى عبد الرازق قضية الاعتراف سلطان الفلسفة اليونانية فيؤكد على ان ما وصل العرب من مؤلفات الفرس هو دون ما وصـل اليهم من مؤلفات اليونان ويشير لأراء « القفطى » فى (اخبار العلماء باخبار الحكماء) « والنديم » فى (الفهـرست) والشهرستانى فى « الملل والنحـل » والرأى السـائد عندهم هو ان الفلسفة الاسلامية ليست الا مقالات ارسطو مع بعض آراء افلاطون والمتقدمين من فلاسفة اليونان قبل افلاطون . والشيخ محمد عبـده من اوائل المفكرين الذين نهمـوا التراث الفلسفى الاسـلامى فهما يستند الى واقع العصر العقلى جداً عن واقع العصر الوسيط .

كما لم يعادى النهج العقلانى المتمثل بتراث المعتزلة .. او الفلاسفة . اودى الى تكفير القول بازلية العالم ولكن لم يضع منهجـا لدراسة التراث الفلسفى .

وجاء الشيخ مصطفى عبد الرازق تلميـذ الشيخ محمد عبده لينظر الى التراث الفلسفى الاسلامى من زاوية ربطه بالعقيدة الاسلامية والشريعة . فالفلسفة عنده فى تراثنـا ـ اسـلامية ـ ليس بالمعنى التـاريخى او الحضارى ـ اى لا بمعنى نسبتها الى المجتمع الذى ارتبط تاريخه فى العصر الوسيط بتاريخ الاسلام ـ واتصل نظامه الاجتمـاعى ـ السياسى بنظام دولة الخلافة الاسـلامية .

بل هى اسـلامية بالمعنى الدينى ـ ومن هنا كانت الفلسفة الاسلامية عنده شاملة لعلم اصول العقائد (علم الكلام) من كتـابه .

والشيخ مصطفى بنـاءا على ذلك يطلق على الشافعى راس المذهب الفقهى السنى ـ صفة الفيلسوف ولقد اثرت طريقة الشافعى فى استنباط لاحكام الفقهية تأثيرا كبيرا على فكر الشيخ مصطفى عبد الرازق لدرجة ان رسالته للدكتوراه كانت حول الشافعى باعتباره اكبر مشرعى الاسلام ومفكريه .

والشيخ مصطفى فى كتابه « تمهيد لتاريخ الفلسفة الاسـلامية » يقف ضـد النزعات العنصرية التى تظهر فى ابحـاث المستشرقين الغربيين حول تراثنا الفلسفى على اسـاس التفريق بين العقل السامى والعقل الآرى .

كمـا ان الشيخ مصطفى على الرغم من كونه من انصار المنهج الذى يقوم على ربط الفلسفة بالعقيدة ـ وينظر الى تراثنـا الفلسفى على اساس انه يقوم على التوفيق بين الدين والفلسفة او العقل والنقل على اساس وحدة الحق والغاية بينهما .

الا ان الشيخ مصطفى مع ذلك يقترب من المنهج التاريخي في جانبين اساسين .

اولا : اطلاق اسم فلاسفة الاسلام حتى على غير المسلمين — منهم « فهؤلاء المشتغلون بالفلسفة في ظل الاسلام تسمى فلسفتهم فلسفة اسلامية بالمعنى الاصطلاحي »

ثانيا : عندما يؤكد على تسميته « الفلسفة الاسلامية » — على اساس ان لهذه الفلسفة اسما وضعه لها اهلها كابن سينا والشهرستاني وبن خلدون — ويصل من ذلك الى قضية هامة حول ماهية هذا التراث الفلسفي عندما يشير الى انها « اسلامية » (بمعنى انها نشئت في بلاد الاسلام وفي ظل دولته من غير نظر لدين اصحابها ولا لغتهم).

الفصل الثالث :

يتوقف الشيخ مصطفى عند تعريف الفلسفة وتقسيمها عند المسلمين — لدى الكندى والفارابي وابن سينا ، كما يشير الى مرحلة ما بعد ابن سينا والحديث عن الصلة بين الفلسفة والكلام والتصوف وحكمة الاشراق ويشيرالى اصطباغ الكلام والتصوف بالفلسفة ، ويرى ايضا ان علم اصول الفقه لم يخل من اثر الفلسفة ايضا .

— وهو اذ يؤكد على علاقة الفلسفة بالعقيدة الاسلامية نجده عندما يعالج تاريخ الفكر الفلسفي الاسلامي يؤكد على اهمية واصالة الفكر الفلسفي خارج اصول العقائد واصول الفقه .

بل ان الشيخ مصطفى يعد من كبار المدافعين عن اعلام الفكر الفلسفي العربي الاسلامي في المشرق والمغرب بعكس غيره من الباحثين في الفكر الفلسفي العربي — الاسلامي الذين يحصرون فلسفة التراث في المباحث الكلامية ولدى علماء اصول الفقه المسلمين . اما فلسفة الكندى والفارابي وابن سيناء في المشرق وابن باجه وابن طفيل وابن رشد في المغرب .

(اهم رموز الفكر الفلسفي العربي الاسلامي) ليست الا يونانية في كليتها وجزئياتها ومزيج من الارسطيه والافلاطونية . والافلاطونية الحديثة — فالشيخ مصطفى كان اكثر تطورا واستناره من غيره ويعد من اهم وابرز المدافعين عن اصالة الممارساتالفلسفية العربية — الاسلامية خارج علم الكلام واصول الفقه وهو مؤكد على اصالة الفلسفة الاسلامية ويرفض النظريات القائلة بان الفلسفة الاسلامية ما هي الا مجرد نسخ او محاكاه للفلسفة اليونانية .

الفصل الرابع :

فيه يعالج الشيخ مصطفى الصلة بين الدين والفلسفة عند الاسلاميين الذين يحاولون التوفيق بين الشريعة والحكمة ويعالج اراء علماء الدين خصوم الفلسفة وعلى راسهم الغزالي ودور كتابه (المنقذ من الضلال) في رسم الصلة بين الدين والفلسفة .

ويعرض اشيخ مصطفى لمبالغات المتاخرين في معاداه الفلسفة — الذين لا يرون فرقا بين الفلسفة والسحر والشعوذة .

وكلام الاسلاميين في الفلسفة الاسلامية يعني ببيان نسبة هذه الفلسفة الى العلوم الشرعية وحكم الشرع فيها ورد ما يعتبر معارضي للدين منها ويشير الشيخ مصطفى الى انه ليس هناك خلاف بين العلماء حول ان الفلسفة الاسلامية متاثرة بالفلسفة اليونانية ومذاهب الهنود واراء الفرس .

اما القسم الثاني من الكتاب :

فيعرض لمنهج المؤلف في درس تاريخ الفلسفة الاسلامية .

في الفصل الاول :

نجده يعرض لبدايات التفكير الفلسفى فى الاسلام مؤكدا على ان الاجتهاد بالراى هو بداية النظر العقلى .

الفصل الثانى :

يتناول الشيخ مصطفى فيــه النظريات المختلفة فى الفقه الاسلامى فيعرض لوجهه نظر « كارادى فو » التى تميــل الى رد معظم التاثير فى تكوين الفقه الاسلامى الى المذاهب المسيحية ثم يعرض وجهه نظــر « جــولدزيهر » التى تنزع الى مــا يؤيد ناحية التاثير اليهودى .

ويتناول الشيخ مصطفى رؤى علمــــاء الاسلام فى الفقه وتاريخه « كابن خلدون » الذى يؤكد على نشأة علم الاجتماع والقياس بل والسنة المنقولة بالرواية لا المعتمـــدة على المشـــاهدة والخطـــاب الشـــفهى على انها اصول اسلامية للاحكام الشرعية اتفق عليها الصحابة بعد عهد الرسول ولا يشير الى عامل خارجى فى هذه النشأة .

الفصــــل الثـــالث :

وفيــه يتعــرض للرأى واطواره مشيرا لاجتهــاد النبى والصــحابة فى عصر النبى ويشير الى الراى فى عهد بنى امية والعصر العباسى الاول ويشير الى انقسام الفقهاء الى اصحاب الراى والقياس وهم اهــل العراق واهل الحديث وهم اهل الحجــاز ويوضح دور ابو حنيفة ومالك بن انس .

ويتوقف الشيخ مصــطفى كثــيرا عنــد الشافعى ونشــاته ومذهبــه القديم الذى وضعه ردا على مذهب اهــل الراى وكان قريبا الى مذهب اهل الحديث .

ومذهبه الجديد ردا على مالك وينحــو اتجاها جديدا هو اتجاه العقل العلمى الذى لا يكاد يعنى بالجزئيات والفروع وقد حاول الشافعى ، ان يجمع اصول الاســتنباط الفقهى وقواعدها علما ممتازا وان يجعل الفقه تطبيقا لقواعد هذا العلم .

ويشير الشيخ مصطفى الى ان الشافعى اول من وضع مصنفا للعلوم الدينية على منهج علمى واعتبر الشافعى ، واضع علم الاصول كما قام الشيخ مصطفى بتوضيح مظاهر التفكير الفلسفى .

فى رسالة الشافعى ، ويقــدم الشــيخ مصطفى فى الجزء الاخير شيه فى عــام الكلام وتاريخه .

ويعرض لمراحل تطور العقــائد الدينيــة من عهد الرسول الى عهد العباسيين ويعرض فى نهاية مؤلفه الى النهضة الحديثة لعلم الكلام التى تقوم على التنافس بين مذهب الاشعرى ومذهب ابن تيميه .

ومما لا شك فيه ان كتاب « تمهيــد تاريخ الفلسفة الاسلامية » يقــدم صــورة شاملة لتطور الفكــر الفلســفى العــربى الاسلامى خلال العصر الوسيط . بجانب توقفه بالتحليل لعلم الكلام وقضاياه (الفلسفة الدينية) ولعلم الفقه ونظرياته المختلفة .

ومما لا شك فيــه ان الفلســفة العــربية الاسلامية كانت ذات اشكال دينية فالواقع انها كغيرها من فلسفات القرون الوسطى وقد ارتبطت بالتاريخ الدينى ، ومع ذلك فلقد وجدت بعض النزعات المــادية لدى بعض الفلاسفة العرب المسلمين وهــــذا الجانب لم يتعرض له الشــيخ مصــطفى عبد الرازق ، بل قــدم تفسيرا مثاليــــا للتراث الفلسفى العربى الاســلامى وعلى الرغم من ذلك فقد ساهم كتابه فى كشــف وفى تصحيح عدد من المواقف غير العلمية نحو تراثنا الفلســفى وخاصــة من جــانب المستشرقين الغــربيين ذوى الاتجــاهات العنصرية .

تحية للذكرى المئوية لميلاد الشــيخ / مصطفى عبد الرازق .

المكتبة الأجنبية

الشعر العربي .. والشعر الأسباني

د. حامد أبو أحمد

العلامة الأسباني رامون مينيديث بيدال هو اعظم مؤرخي الثقافة والحضارة الاسبانية في العصر الوسيط ، كما انه مؤسس الدراسات اللغوية الاسبانية في العصر الحديث .

وقد امتد العمر بهذا الرجل حتى ناهز المائة عام ، مما أتاح له فرصة اثراء المكتبة الاسبانية بكثير من الدراسات القيمة حول أصول الثقافة والاسبانية بكل جوانبها الادبية واللغوية والحضارية وكان لهذه الدراسات اثر لا نظير له في عملية الاحياء الضخمة التي شهدتها الثقافة الاسبانية في نهايات القرن الماضي وبدايات الحالي . وقد حظيت الدراسات الاندلسية بنصيب وافر من ابحاث هذا العالم الكبير ، ولا غرو في ذلك ، فالثقافة العربية — الاندلسية متصلة اتصالا وثيقا بالثقافة الاوربية في العصور الوسطى ، بل ان تأثيرها قد امتد الى عصر النهضة الاوربي . وقد ولد بيدال في مدينة لاكورونيا باسبانيا في ١٣ مارس عام ١٨٦٩ ، ومات في مدريد في ١٤ نوفمبر عام ١٩٦٨ . وقد أصبح رئيسا لقسم فقه اللغات الرومانية بجامعة مدريد وعمره ثلاثون عاما ، ثم أصبح عضوا في مجمع اللغة الاسبانية عام ١٩٠١ . وقد شغل رئاسة المجمع لفترة طويلة من الزمن بدون منافس حتى وفاته . وظل مينيديث بيدال لما يقرب من خمسين عاما المرجع الاول في دراسات اللغة الاسبانية ، وكانت سلطته في هذا المجال تكاد تكون مطلقة ان صح هذا التعبير . اما عن مؤلفاته فيكفي ان نشير الى بعضها لندرك كيف اهتم هذا الرجل بالاصول ننقب عنها وبحث فيها في دأب وصبر شديدين حتى كانت حياته العلمية بمثابة فاصل بين عهدين : عهد مضى يكتنفه الغموض والتعميم وعهد جديد اتضح فيه ما خفى من اصول الثقافة الاسبانية . كتب العلامة بيدال في « علم النحو التاريخي » ، ومن « اسبانيا في عصر السيد » صاحب الملحمة المعروفة بهذا الاسم في العصر الوسيط ، وفي غير ذلك . وفيما يلي عناوين بعض كتبه :« اللغة الاسبانية في عصورها الاولى » ، « لغة كريستوبل كولون »،« الاسبان في التاريخ »،« الاسبان في الادب » ، « اسبانيا حلقة وصل بين المسيحية والاسلام » ، « السيد القمبيطور » « علم النحو التاريخي » ، الشعر العربي والشعر الاوربي » ، « القوط والملحمة الاسبانية ..... الخ .

ومن دراساته التي تهم الباحث والقارىء العربي كتابه عن « الشعر العربي والشعر الاوربي » وهو دراسة من حوالي ثمانين صفحة عن أصول الشعر الغنائي الاوروبي

يبداها بيدال بالسطور التالية : « كان الشعر الغنائي الاسباني الأول يعيش على النسيان . وكان يدور الحديث عنه وكانه مبهم لا يهم الا بعض العلماء الدارسين . لكننا الآن نحاول اكتشافه بصفته مفتاحا لمشاكل الاصول في بعض انواع الشعر الغنائي الاوروبي ، ونقطة انطلاق لفكرة الحب العـذرى ، او الروحى التي انتشرت في الغـرب ، وكانت مناقضـة للمفهوم الحسى الذى ساد في القديم . انني أشير بذلك الى النظرية التي تجعل الشعر العربي — الاندلسي اصـلا لبعض انـواع الشعر الغنائي الروماني (أي شعر اللغـات المشتقة من اللاتينيه ومن بينها الايطـالية والاسبانية والفرنسية والبرتغالية والقطالانية وسواها) .

وقبل ان نبدا في طرح هذه النظرية وبراهين مينيندث بيدال عليها نود الاشارة أولا الى ان المعلومات السائدة حاليا تلغذ بهـذه النظرية ضمن النظريات الاخرى المعروفة ، بل انها تضعها في مقدمها ، نظرا لقيامهـا على حقائق وبراهين واضحة تمام الوضوح وليس فيها اى نوع من الاعتساف . فالكتب المدرسية وكتب تاريخ الادب تذكر ان الشعر الغنائي الاوربي بدأ في منطقة بروفنسـة في القـرن الثـاني عشـر الميـلادى عنـد شـعراء التروبادور . واول من عرف منهم جيوم دى بواتييه دوق اكيتانيا ، الذى عاش في الفترة من عام ١٠٨٦ حتىعام ١١٢٧ م . ومن هذه المنطقة انتقل الشعر الغنائي الى باقي البلاد التي كانت تتحدث في ذلك الوقت بلغات رومانثية (وهيالهجات المشتقة عن اللاتينية الفصحى والعـاميـة كما هو الحال في فرنسا وايطاليا واسبانيا والبرتغال ، ثم اخذت شـكلها النهائي في عصر النهضة) . وبالطبع فان الشعرالغنائي الذى ظهر في منطقة بروفنسـة لم يات من فراغ ومن ثم فان هذه الكتب تتحـدث عن نظريات ثلاث حـول اصول هذا الشعر : النظرية الاولى هي ان هذا الشعر جـاء تقليدا لشعر العرب الاندلسيين ، وبالاخص الموشحات والازجال ، والثانية هي انه امتداد لشعر الغزل اللاتيني والثالثة هي انه نتاج تطور الشعر اللاتيني في العصر الوسيط .

الزجـل في الاندلس :

يعرض مينيندث بيدال في البداية لنشـاء الموشحات والازجال في الاندلس فيقـول ان المؤرخ ابن بسام الشنتريني ومن بعده ابن خلـدون فيلسـوف التاريخ الاكبر ومـؤرخ الثقافة قد اخبرانا بان مخترع الموشحة او الزجل هو شاعر اندلسي يدعى مقـدم بن معافى القبرى ، الـذى عاش في عصر الأمير عبد الله ومن بعده عبد الرحمن الثـالث (الناصر) في نهايات القرن التاسع الميلادى وبدايات العاشر . والموشحة التي ابتدعها مقدم تتالف من مركز او قفل وعلى اساس هذا المركز تدور مجموعـ الاغصـان ثم ياتى السمط . ويقولبيدال ان اختراعمقدمكانأمرا يسترعى الانظار ، لانه بالرغم من استخدامه لعروض مختلف ولغة غير صـحيحة احيـانا ومختلطة مع كلمات اجنبية الا انه يستحق ان يحظى باهتمام مؤرخي الادب والحضارة الاسلامية .

ثم يعرض لنظرية تاثير هذا الشعر العربي على الشعر البروفنسالي فيقول ان هـذه النظرية قال بها في البداية المستعربالاسباني خوليان ريبرا ثم طورها المستعرب الفرنسي نيكال وان كان هناك بعض الباحثين الأوربيين يرفضونها تماما مثل العالم البرتغالي رود ريجيث لابا في كتابه « اصول الشعر الغنائي في البرتغال » (١٩٢٩) الذى يعد ان ذكر

حدة فقرات مكونة من ثلاثة ابيات شعرية بقافية واحدة من الشعر اللاتيني في القرن الحادي عشر الميلادي قال ان هذا النوع من الشعر كان معروفا في أوربا قبل ظهور ابن قزمان .. أما العالم الالماني ابل APPEL والفرنسي جونروى JOONROY فبالرغم من انهما قد اعترفا بان نظرية التاثير العربي اكبر مدعاة للتصديق الا انهما يعتقدان بانها لازالت تحتاج الى براهين كافية .

ويرد مينيندث بيدال على اعتراض رورد ريجيث لابا فيقول انه لا يكفي ان نفكر بعض الفقرات اللاتينية من القرن العاشر والحادى عشر لتدلل على ان الشعر الاوروبي سبق العرب في معرفة عروض الزجل وذلك لانه من نوع شديد الخصوصية ولا يوجد مثله في الشعر اللاتيني المنسوب لهذين القرنين : ان الزجل الاندلسي عبارة عن ثلاثة ابيات بقافية واحدة (الاغصان) لها مركز ، مع بيت رابع تشبه قافيته قافية المركز ، وهذه القافية تتكرر في البيت الرابع لكل فقرات القصيدة . هذا فضلا عن ان هذا النوع من العروض قد بدأ اكتشافه في الاندلس في أواخر القرن التاسع الميلادى .

ويتحدث العلامة بيدال عن كتاب الموشحات والزجل الاندلسيين في القرن الحادى عشر والثاني عشر فيذكر من بينهم الرمادى شاعر بلاط المنصور بن ابي عامر الذى توفى عام ١٠٢٢ ، وابن عمارة الذى ينسب لملكة اشبيلية وتوفى عام ١٠٨٠ وهو احد الشعراء المفضلين عند ابن قزمان اشهر زجالي الاندلس وهناك أيضا ابن اللبانة المتوفى عام ١١١٣ وهو شاعر بلاط المعتمد ابن عباد . على ان ابن قزمان هو الوحيد الذى يشتهر ذكره الآن نظرا لان الدهر قد حفظ ديوان ازجاله كاملا ، بينما لم يبق من الآخرين الا بعض النماذج .

ويضرب مينيندث بيدال مثلا لعروض الزجل من ديوان شاعر اسباني من نهايات القرن الرابع عشر وبدايات الخامس عشر هو الفونس الفاريس وهى القصيدة رقم ٥١ من ديوان « السانتي بايينا وفيها يتضح بتبحر العروض الذى اخترعه الاندلسيون وتبعهم فيه الاوروبيون خلال العصر الوسيط وحتى دخول عصر النهضة الذى ظهر في اسبانيا خلال القرنين السادس عشر والسابع عشر وفي ايطاليا قبل ذلك بقرن او اكثر . ويمكن القارىء مقارنة الابيات الاسبانية السابقة بابيات ابن بكر بن بقي وهو من اعلام الوشاحين في عهد المرابطين يقول فيها :

المركز أو القفل

لحظات بابليه ... منعت قلبي عشقا
ولمي نضر مفلج ... لائمي منه سوقي
بابي أورق قلبه ... سلكن مثواه قلبي

الاغصان

قلما يامن سر به ... أو يرى روعة سر بي
حسب عذالي وحسبه ... فلنا قد ضاع حسبي

المركز أو القفل

هذه يا عاذلية ... من سمات الحب حقا
زفرات تتوهج ... وهي في دمعي غرقى
على أن لعروض الزجل ستة انواع مختلفة

يشرحها مينيندث بيدال بالتفصيل وان كنا لا نستطيع ان نفصلها فى هذا العرض الموجز كما ان هذا الاتجاه الشعبى قد تمثل — على مر الايام — فى لونين هما « الموشحات » وتكتب بالفصحى « والزجل » ويكتب بالعامية

انتشار الزجل فى الغرب :

بعد ان يتحدث المؤلف عن ان المشارقة المسلمين قد استقبلوا هـذا النوع بترحاب شديد لدرجة ان ابن قزمان كان يفخر فى نهاية احدى قصائده بان زجله يغنى فى العـراق يقول : « لقد وصلت الى الاقتناع بان هذا الزجل قد انتشر فى أوروبا وان اول حالة تقليد له يمكن ان نشير اليها هى بالتحديد فى اعمال اول شاعر غنائى معروف فى لغـة اوروبية حديثة وهو جيـوم التاسـع دوق اكيتانيا . وبذلك تكون الاغنية العربيـة الاندلسية هى أساس الشعر الغنائى للأمم الاوروبية الحديثة « ثم يضيف بيدال » انتى اعرف انى بهذا التأكيد اواجه معركة ، لانه خارج تماما عن نطاق « الموضة » العامية السائدة التى تحاول قصر مصادر الشـعر الاوربى الوسيط على الادب اللاتينى المعاصر له او الكلاسيكى ، ولكنى واثق من ان هذا التأكيد سوف يصبح اشد صلابة بعـد ان تفحص الآراء المعارضة التى يقول بها من لا يؤمنون بالنظرية العربية الأندلسية » .

بعد ذلك مباشرة يبدأ العلامة بيـدال فى بسط الآراء المعارضة وتفنيدها ، وسوف نجد ان هذه الآراء سوف تدور حول شيئين هما : الشكل ثم المضمون .

فيما يتعلق بالشكل يقول المعارضون ان الشكل الذى استخدمه جيوم التاسع ليس مساويا تماما للزجـل لانه ينقصـه المركز

فهذه الفقرة التى تتبعها تسع فقرات على نفس النمط ينقصها المركز كما نرى . كما ان كثيرين من شعراء بروفنسة الاخرين قد كتبوا على هذا النمط مثل روديل وماركابرو وبير فيدال وسير كامون وبير كاردينال . وبهذا فان هذه الفقرة وامثالها تجعل العالم الفرنسى جونروى يشك فى ان يكون هنـاك صلة بين النظام العروضى العربى والبروفنسى .

ويرد مينيندث بيدال على الاعتراض فيقول بان « المركز » ليس هو جوهر فقـرة الزجـل العربية لانه « أى مركز » موجود فى كثير من قصائد الآداب الاخرى لكن جوهر الزجل العربى هو ذلك البيت الرابع (السـمط) التى تكون قافيته واحدة فى جميع فقرات الاغنيـة وهذا البيت ايضا يعتبر طابعا مميزا لاغانى جيـوم التاسع وباقى شـعراء التروبادور المشـار اليهـم . ثم ان هـذا الاعتراض من جانب جونروى وان كان غير جوهرى كما راينا سوف يتلاشى اذا عرفنـا ان الشـعر العـربى — الاندلسى يوجد به تلك القصيدة الزجليـة المشتملة على سـمط والخـالية من المركز ثم يشرح العلامة بيدال اسباب خلو بعض قصائد الزجل الاندلسى من المركز فيقول أن ثمـة حكايات عديدة عن ابن قزمان تذكر انه وبعض اصدقائه كانوا يتسامرون على شاطىء الوادى الكبير فى اشبيلية بغناء بعض قصائد الزجل ولما لم يكن هناك عدد كبير من الاشخاص كان لابد من حذف « المركز » لانه يحتاج الى « كورس » يقوم بالتكرار اما وجود شخصية او ثلاثة فانه

لا يصبح كافيا لان تتخذ الاغنية طابعها المطلوب .

ويضرب بيدال امثلة لوجود زجل اندلسى بدون مركز فيقول « ان المقرى فى حولياته يذكر عدة ازجال بدون اى مركز » وفى ديوان « ترجمان الاشواق » لابن عربى نجد امثلة اخرى كما ان الزجل الوحيد الذى وصل الينا من ابن نمارة بدون مركز ايضا » ونحن نذكر من قصائد ابن قزمان الخالية من المركز هذا المثال :

من يقول : « هذا الزجل
مطبوع » قال الصحيح :
مطبوع جانى فى
التغزل والمديح
ان ذا قال يقراه
شيئا مليح
لم عجز ذا اللسان
عن مليح كالقطيع

اما الاعتراض الثانى فيتعلق بعنصر الزمن : ذلك ان العالم الالمانى س.آبل APPEL يعترض على النظرية الاندليسية قائلا : « ان الشعر البرفنسالى وجد قبل ان يكتب ابن قزمان اغنيته الاولى » ويرد بيدال على ذلك قائلا : « ان العالم الالمانى الشهير مخطىء فى هذا لان الحقيقة هى اننا نعرف ان ابن قزمان كان يعيش حياة التروبادور المتجول منذ عام ١٠٩٤ م قبل ان يبدأ جيوم التاسع فى كتابة قصائده (ولد جيوم — كما ذكرنا من قبل — عام ١٠٨٦ م) ثم يضيف بيدال بانه ليس من الضرورى ان نجعل من ابن قزمان بالتحديد نموذجا للبرونفساليين اذ يكفى ان ننظر اليه انه احد ممثلى المدرسة الاندليسية لان النماذج الحقيقية والمؤثرة يمكن ان تكون اقدم من ذلك بكثير اذ نجدها فى ابن نمارة مثلا (توفى عام ١٠٨٠ م) او الرمادى (توفى فى ١٠٢٢ م) او ابن اللبانة (توفى عام ١١١٣) او اى شاعر اقدم من هؤلاء مثل مقدم بن معافى القبرى الذى عاش فى نهايات القرن التاسع الميلادى وبدايات العاشر اى ان ابن قزمان ليس الا اكثر الجميع شهرة فى هذا المجال لوصول ديوانه الينا كاملا . ثم يتحدث بيدال عن انه ليس هناك ما يدعونا الى الاعتقاد بان جيوم التاسع هو اول المتاثرين بالشعر العربى لان استخدامه للفقرة الزجلية بدون مركز لابد وانه كان مسبوقا بانتشار هذا العروض على النحو الذى ظهر به الاندلسيين والذى استمر بعد ذلك على نفس النمط لدى الشعراء المتاخرين فى المدرسة الجاليسية البرتغالية (هى المدرسة التى تلت مدرسة الشعراء البرفنساليين) كما ان بعض مؤرخى الاندلس قد نقلوا الينا حكايات عن ان الاغنية الزجلية الاندلسية كانت تغنى قبل نهايات القرن العاشر الميلادى فى بلاط بعض نبلاء الممالك الاسبانية مثل قشتالة ونافارا وسواهما . ويحكى لنا الطبيب القرطبى ابن الكتانى انه حضر فى مدينة بورغش حفلا اقيم فى قصر سانشوجارثيا كوندى قشتالة (٩٩٥ — ١٠١٧ م) غنى فيه عدد من المغنيات اللاتى كن قد اهداهن خليفة قرطبة لهذا الامير وما ان سمعت احداهن غناء احدى زميلاتها حتى انفجرت فى البكاء ، فاقترب منها بن الكتانى وسالها عن سبب بكائها فقالت : « ان هذه الابيات من نظم ابى سليمان بن مهران » من سرقسطة » وقد وقعت فى الاسر منذ فترة طويلة ، ومنذ ذلك الحين وانا لا ادرى شيئا عن اسرتى . ولا يقتصر بيدال على هذه الحكاية وانما يورد حكايات اخرى تدل على انتشار الغناء الاندلسى فى بلاط الحكام المسيحيين قبل نهايات القرن العاشر اى قبل

ان يبدا الشعر الغنائي في منطقة بروفنسة بفترة طويلة .

اما الحجة الثالثة التي يتذرع بها معارضو النظرية العربية — الاندلسية فتقوم على اساس اعتقاد خاطىء وهو عدم التواصل الثقافي بين العالمين المسيحي والاسلامي . ويرد العلامة بيدال على ذلك بذكر مثلين او حالتين في حالة الشعر ليس فيهما نقاش ومعترف بهما عالميا . ثم يتساءل بيدال : انني لا أفهم لماذا عندما نناقش موضوع الزجل نتناسى حدثين معاصرين لهما اهمية كبيرة في التاريخ الثقافي لاوربا ، وقد حدثا في اسبانيا خلال النصف الأول من القرن الثاني عشر ، اي في نفس الفترة التي عاش بها جيوم التاسع . وهذان الحدثان يدلان على القوة الانتشارية الهائلة التي كانت للثقافة العربية في ذلك الحين ، وكانت هذه الثقافة تعلو بكثير على الثقافة اللاتينية كما اعترف بذلك روجر بيكون في فترة لاحقة . اما الحدث الاول فهو قيام احد اليهود وهو بدرو الفونصودى اويسكا حوالي عام ١١٠٦ بترجمة مجموعة اقاصيص شرقية ذات أصل هندى وعربي للغة اللاتينية ، وقد حظيت هذه المجموعة بنجاح منقطع النظير وظلت لقرون طويلة وكأنها توراة جميع القصاصين في جميع الأمم الاوربية بما في ذلك اعظم قصاصي ذلك العصر وهم دون خوان مانويل في اسبانيا (من القرن الرابع عشر الميلادى) وبوكاشيو في ايطاليا ، وشوسر في انجلترا . والحدث الثاني هو انه بعد ذلك بسنوات قليلة اى منذ عام ١١٣٠ تقريبا بدا رايموند مطران طليطلة ، وجوند سالفو رئيس شمامسة سيجوفيا في تاسيس مدرسة المترجمين المعروفة في كاتدرائية طليطلة ، حيث نقلت معظم الاعمال العربية في الفلك والرياضيات والصيدلة والفلسفة الى اللغة اللاتينية ، مما اثار دهشة الاسكولائيين (المدرسين) المسيحيين . وكما يقول أرنست رينان فان مدرسة طليطلة قسمت التاريخ العلمي للعصر الوسيط الى عهدين : العهد السابق عليها ، والعهد اللاحق بها . ثم يتساءل العلامة بيدال لماذا لا نعترف بان انتشار الاغنية الاندلسية لابد وان يكون قد تم في وقت قريب من هذين الحدثين الكبيرين اللذين لا جدال حولهما . ولا ينسى مينيندث بيدال ان يشير الى علو الثقافة العربية في ذلك الوقت وانها كانت تاتى دائما سابقة على اى ثقافة أخرى .

اما الاعتراض الرابع ، ويتعلق بالمضمون ، فيشير الى صعوبة فهم الشعر العربي من قبل القارىء الاوربي . ويرد بيدال على ذلك بقوله اننا يجب ان نضع في اعتبارنا ان الزجل لا يتضمن نفس الصعوبات التي يمكن أن نجدها في الشعر العربي المثقف . ويضيف بان ابن خلدون قد ذكر لنا ان الاندلسيين كانوا يجدون في الزجل سحرا بسبب السهولة التي كانوا يفهمونه بها .

بقى اعتراض خامس بصفة مينيندث بيدال بانه مثل سور الصين يمثل اكبر عائق أمام قبول التاثير في المضمون للشعر العربي — الاندلسي على الشعر الاوربي . وسوف ندرك ان هذا العائق الكبير في نظر بيدال لن يكون له اى سند ، وسوف يفنده بيدال نفسه فيحسن تفنيده . وهذا الاعتراض الذى يقول به الآن كثيرون عرضه منذ حوالي قرن من الزمان العالم جيوم شليجل: انني لاأستطيع ان اقنع نفسي بان شعرا مثل البروفنسالي يقوم على تقديس المراة ، واعطاء الزوجة حرية كاملة في التعامل الاجتماعي ، يمكن ان يكون مستلهما من شعب النساء فيه سجينات مثل الاماء . ويرد بيدال على هذا الاعتراض

بقوله : « أن هذه الحجة تبدو لنا في غاية التهافت ، وهي الآن قد محصت من قبل الكثيرين الذين رأوا فيها غير ذلك ، ان حقيقة المرأة المسلمة تختلف كثيرا عن هذه الفكرة التسطيحية فالمرأة المسيحية في البلاط البروفنسالي ، بالرغم من أنها كانت نموذجا مثاليا للمرأة الأوربية في ذلك الوقت الا أنها لم تبلغ كل هذا القدر من الحرية ، كما أن المرأة المسلمة لم تكن تحيا في كل هذه القيود المتخيلة » . ويضرب بيدال أمثلة من مشرق الاسلام ومغربه تدل على ان المرأة المسلمة كانت تجمع حولها مجالس الأدب مثل الاميرة ولادة بنت المستكفي .

موضوعات مشتركة :

ومن الاشياء التي تجمع بين الشعراء العرب الاندلسيين وشعراء التروبادور البروفنساليين وتدل — دون أدنى ريب — على تأثير الأوائل في المتأخرين نجد الحب العذري وهو ما يسمى في الشعر البروفنسالي EL AMOR CORTS ويقوم على تقديس المرأة ، وعلو المحبوبة والطاعة أو الخضوع في الحب ، والحب بدون مقابل . وكل هذه الاشياء نجدها مفصلة في كتاب « طوق الحمامة » لابن حزم ولذلك يعترض بيدال على رأي جونروي في أن الحب العربي يقوم على الحسية ، فيقول انه بعد أن نشرت دراسات آسين بلاثيوس عن ابن حزم القرطبي ، وترجمات نيكل لابن حزم ولابن قزمان أيضا،وبعد أن ذاعت دراسات جارثيا جوميث حول الشعر العربي الاندلسي ، وبعد ظهور كتاب هـ — بيريث H — PERES عن الشعر الاندلسي فانه لا يمكن ان نتحدث الآن عن وجود حب حسي فقط في الشعر العربي يتعارض مع الحب العذري .

ويفيض العلامة بيدال في تفصيل هذا الجانب من الشعر العربي ويقارنه بمثله في الشعر البروفنسالي ولكننا لا نستطيع في هذه العجالة أن نلم بكل أقواله . ويكفي أن نذكر أبياتا لأحد خلفاء بني أمية في الاندلس يقول فيها :

عجبا يهاب الليث حد سناني
وأهاب لحظ فواتر الاجفان
ما ضر أني عبدهن صبابة
وبنو الزمان وهن من عبداني
لو لم أطع فيهن سلطان الهوى
كالقابهن فلمت من مروان

وعلى هذا النمط تأتي أبيات للشاعر البروفنسالي برناردي فينادور يقول فيها :

يا سيدتي العزيزة
انني لا أطلب منك
الا أن أكون
خادمك
سوف أخدمك
وكأنك سيدي
وأنتظر منك
الجائزة المستحقة
وأنا تحت تصرفك
، واضع ، مسرور
، ونبيل .... الخ

ويعرض مينندث بيدال أمثلة وحكايات تدل على احترام العرب للمرأة ، وعلى المعاناة في الحب ، التي تظهر في أشعارهم ويربط بين كل هذا وبين الشعر البروفنسالي. كما يذكر نقاطا أخرى للاتفاق بين الشعرين مثل وجود الرقيب في أشعار جيوم التاسع وماركور وفي أشعار ابن قزمان فضلا عن متشابهات أخرى تدل كلها على تأثر الشعراء البروفنساليين بالشعر العربي الاندلسي .

ولا ينسى مينيديث بيدال أن يخصص فصلا عن انتشار عروض الموشح أو الزجل في البلدان الاوربية المختلفة مثل فرنسا وألمانيا

والبرتغال وايطاليا ، ويضرب امثلة من كل بلد يعود بعضها للقرن السابع عشر الميلادي . وكل هذا يدل على ان تاثير هذا النوع من الشعر العربي على الشعر الاوربي قد استمر حتى فترة متاخرة من عصر النهضة الاوربية .

ولكن العلامة بيدال،وهو الباحث الموضوعي المدقق ، يحذر في الخاتمة من المبالغة في الاقتناع بتاثير الشعر العربي الاندلسي على الشعر البروفنسالي ، لانه بالرغم من اهمية هذا الموضوع واستناده الى براهين واضحة واكيدة الا انه لا ينفي وجود تاثيرات اخرى ادت الى ظهور الشعر البروفنسالي مثل الشعر الشعبي الذي كان يدور على لسان المداحين الشعبيين في العصر الوسيط ، والمقالات اللاتينية التي كان يكتبها الرهبان ، وطبيعة الحياة في بلاط الملوك في ذلك الوقت ، حيث كانت السيدة في العصر الاقطاعي تقوم بدور بارز في هذه الحياة الناعمة المرفهة ، كما يشير بيدال الى ان تاثير الشعر العربي الاندلسي لم يكن قويا الا في عصر التروبادور ثم بدات تظهر اتجاهات جديدة في عصر النهضة ظلت تتطور حتى وصلت بالشعر الى طريق العاطفة الطبيعية التي استلهمها عصر النهضة من العصر الكلاسيكي . واخيرا يطرح العلامة بيدال هذا السؤال : هل كان ثمة عناصر رومانية اثرت على مقدم بن معافى القبري مخترع الموشحات ؟ ويجيب على ذلك بان المؤرخ الاندلسي ابن بسام قد حكى لنا ان مقدم كان ينظم شعره في لغة شعبية مختلطة بلغة الرومانث التي كان يتحدث بها المستعربون الاندلسيون وهذا الخلط بين اللغة العربية واللغة الرومانثية يدل على وجود تاثير لقصائد غنائية شعبية كان يتغنى بها مسيحيو الاندلس ـ على هذا الشاعر الذي اخترع الموشحات وبالاخص فيما يتعلق بالمركز ، وهو عنصر غريب على الشعر العربي . كما ينقل بيدال راي المستعرب المشهور خوليان ريبيرا الذي يقول بان مقدم بن معافى لم يستلهم شعرا رومانثيا اندلسيا وانما استلهم شعرا كان يدور على السنة بعض اهالي جاليسيا (منطقة في شمال اسبانيا) ـ المقيمين في الاندلس ، وكان هؤلاء الجاليسيون ، بشكل خاص يعدون اكثر الطوائف الاخرى انتشارا في الاندلس ، ولكن بيدال يرفض هذا الراي لانه يتعارض مع ما اشتهر من ان اهل الاندلس هم اكثر شعوب اسبانيا قدرة على ابداع شعر غنائي شعبي على مر العصور .

وهكذا نأتي الى ختام هذا العرض الموجز لكتاب العلامة الاسباني الذي يعتبر نموذجا فريدا في دقة البحث وكمال البرهان ووضوحه. وهذا الكتاب كلمة حق وصدق في بلاد تحاول ان تسلب العرب كل حقهم ، وتنفي عنهم كل ميزة ، وتلصق بهم كل نقيصة وهم « اي العرب » عادة ما يصدقون هذه النقائض المتعمدة فيعملون على نشرها بحسن نية بدلا من ان يواجهوا الحجة بالحجة والبرهان بالبرهان ، وهم بذلك يساعدون دون قصد على ان يستمر عرب اليوم في مواتهم الذي يراد لهم ان يستمروا فيه ابد الدهر .

ويمثل هذه الدراسة الجادة الواعية فتح مينيديث بيدال الباب على مصراعيه لكل من جاء بعده من الدارسين المستعربين الذين غاصوا في بحر الدراسات العربية الاندلسية ، وقدموا نظريات قوية فرضت نفسها على الساحة الادبية في الغرب ولم يعد في الامكان اهمالها او التغاضي عنها . ولهذا الموضوع حديث آخر .

أقـــلام جـــديـــدة

يقدمها : محسن الخياط

.. هذا الباب .. لمـاذا ؟

« بداخل كل انسان رغبـة فى التعبير عن نفسـه ، فى تجسيد ما يجيش بوجدانه من احاسيس بشكل أو بآخر ، وفى سن مبكرة تأخذ المواهب طريقها الى التعبير . ورعـاية تلك المواهب وتوجيهها أمـر له اهميته فى اعداد الاجيال من اجل تحمل مسئولية الكلمة ، التى هـى فى النهاية موقف من الحياة والمجتمع .. فالانسـان الاديب أو الفنـان لا يعيش بمعزل عن واقعه ، ولا يمكنه ان يعيش خارج اطار العلاقات الاجتماعية فى مجتمعه ، ولا بعيدا عن الاحداث والتطورات من حوله .. فكل هذا ينعكس على سلوكه .. حياته .. تصرفاته .. والادب الجاد هو صورة من صور صراع الانسـان ضد قوى الشر فى المجتمع .. فهـو القادر على التبشير والتنوير .. والقادر على صياغة الحلم .

والادباء فى أى مجتمع هم كتيبة المقدمة التى لا تملك سلاحا غير القلم ، كتيبة لها قدرة صياغة الفكر وتوجيهه ، ولديهـا ملكة اعادة تشكيل الوجدان الانسـانى بحيث يصـبح قادرا على التفكـير .. قادرا على الفعـل .

ومن هذا المنطلق ، تبنت مجلة « أدب ونقد » الاعمال الشـابة الجادة ، وانفسحت لها المجال .. وهى بهذا الصدد ايضـا تقـدم باب « أقلام جديدة » لكتاب القصة والشـعر .. حتى تفسح الطريق لكـل المواهب التى حرمتها ظروف السـنوات السابقة من ان ترى النور .. وهى ترحب بكل قلم يبدع قصـة او قصـيدة .. وبكل قلم ينقـده وستقوم هى ايضـا بدورها فى القاء الضـوء على أهم الاعمال التى يقدمها الباب وهو امتداد طبيعى لدورها فى التعريف بالادباء الجـدد ونشر اعمالهم .

نقدم فى هذا العدد اسما جديدا فى عالم القصـة القصيرة .. تجذبه الى دائرة الضـوء قصـته « المناطحة » التى استلهم احداثها من عادة ريفيـة حيث يناطح فيها ابناء القرية بعضـهم البعض اظهـارا لقـوتهم الجسدية .. وفيها يرسم الاديب الحدث بدقة متناهية .. وبتركيز شديد يشدك شدا الى المشاركة فى المشاهدة .. ويتركك فى النهاية لكى تتداعى المعانى فى نفسك لتشكل اطارا اجتماعيا غير منظور حول دلالات المناطحة وابعادها بين أولاد العم ..

المناطحة : قصة قصيرة بقلم محمد عبد الله الهادى .

المباطحـــة

كعملاق وقف عمى الاصغر واضــعا كفيه العريضين على كتفينــا ليحكم بيننا وهو يصحح من وضع يدى اليمنى حول عنق (محمود) وذراعي الاخرى تحت ابطـــه .

ويرفع ذراع محمود حول عنقى والاخرى تحت ابطى ..

تراجع عمى قائلا : لا تتحركا الا عندما أعطى اشارة البدء .

كانت الشمس قوية وحامية عندما ضحك جدى الذي لا يضحك كثيرا وبان عليه السرور وهو يشير باصبعه الطـويلة النحيفــة نحـوى : الولـد (سـعد) عفى .. وضحكته جامدة ساعتئذ كانت أمى تنحنى .. ومازالت تجمع بقايا طعام الغذاء . وهى تنظر لعمى معــاتبة : ستغضب الأولاد من بعضـــهما .

كان أبى يميل منكفئا بجوار عمى الاكبر .. اما اخوانى وابناء عمومتى فقد شبوا على اطرافهم يتابعون (المباطحة) .

كانوا يبتسمون فى ظل اشـــجار الصفصاف المتهدل الاغصان بحذاء الماء تنحنى اغصانه في سكون كشـــعر البنات يداعب صفحة المـــاء .

كنت ومحمود فى وضع استعداد وكلانا يثبت قدميــه الحافيتين فى تراب الارض بصوت مستثار صاح عمى يحثنــا : الفائز .. حلال عليه (حتـة بعشرة) .

كانت الغيطان حولنا خالية فى عز الظهر تحت الوهج الحـامى لشمس القيلولة .. لكن العصافير .. ما زالت تصدح .. تصوصو .. لا تكف عن الطيران بين المـاء والاغصــان والاعشاش المتكورة المثبتة بعناية .. عنـدما اشار عمى غرست قدمى اليسرى فى الأرض .. جذبت محمود عـلى اليمنى فسقط أرضا .. وأنا فوقه منبطحـا .

تفزعت العصافير وطارت عندما هلل الاولاد .. وصاحوا ..

لكن محمود استجمع قواه وجذبنى بقوة تحته .. وانبطح فوقى .

هرولت أمى غاضـبة نحـونا .. فصـلتنا ... امسكت بيدينـا ... نفضتنا من الغبـار .

وفى الظل الراسخ ، كانوا هم ، وما زالوا يضحكون .

وضع عمى (البريزة) فى جيب الصديرى .. قائلا : لا فائز ... ولا مهزوم .

سقطنا من يدى أمى .. بكينا .. ضربنا أيدينا فى أرجلنا .. عفرنا رؤوسنا بالتراب .

لكن جدى الذى لا يضحك كثيرا .. كان يقهقه فى سرور ويمسح لحيته الكثة .. وكان يسعل عندما وضع يده فى جيبه ليخرج حافظته الجلدية الحائلة اللون المثبتة بسلسلة نحاسية صفراء باهتة وهو يقول : (حته بعشرة) لسعد .. (وحتة بعشرة) لمحمود .

بقال تمى الأمديد

الشاعر العاشق للوطن

الاسم : **عوض الحسينى قشطة**

المهنة : بقال بقرية تمى الأمديد . دقهلية

تعرفت على أشعاره عام ١٩٦٦ وظلت علاقتى به ممتدة حتى عام ١٩٧٥ وبعدها انقطعت عنى أخباره لسفرى الى الخارج ... وعانى الشاعر فى السبعينات ما عانته الحركة الادبية .. وفى تلك الفترة داب على مراسلة المجلات العربية .. وقدمت عنه دراستان فى مجلة الأديب اللبنانية ..

وآخر الدراسات من أشعار .. عوض الحسينى قشطة .. قدمها د. على أبو زيد الأستاذ بجامعة المنصورة ..

ولكن ما هى قصة البقال الشاعر .. ؟!

لقد ادرك البقال ـ فى سن متاخرة ـ قيمة الكلمة فى حياة الانسان .. فاستغل قدرته على القراءة فى تحصيل المعرفة من الكتب .. لم يتخرج من الجامعة ولم تعلمه مدرسة ، ولكنه انكفأ على نفسه يعلمها ويثقفها حتى انطلق لسانه بالشعر .. اختار لنفسه الشعر العمودى طريقا .. ولكنه

حدد نفسه فى اطار القضايا الوطنية والعربية .. فجاءت أشعاره ترجمة لحب البسطاء لأوطانهم ودفاعهم عن قضايا الفئات المطحونة فى المجتمع ..

تسلم منه د. طه وادى الاستاذ بآداب القاهرة نسخة من ديوانه « مع الأيام » ليكتب دراسة له .. وحتى الآن لم يجد الديوان طريقا للطبع والنشر .. وفى هذا يقول الشاعر فى قصيدته « ويلى »

ساد الكساد وسوق شعرى راكده
وعكاظ ما عادت ولا هى عائدة
ومضى الربيع وما غنمت مشاهده
والنيل اسلم للمحيط روافده
وشكا الصحيح الى العليل حواسده
واصيبت الفصحى بداء الزائدة
والشعر اغلق فى الصباح معاهده
والمال افسد شعرنا وموارده
والشاعر المغمور مع فرائده
ورايت صعلوكا يكابر رائده
وتعالت الاصوات حول المائده
ولمست من بين العقول جلامده
ويلى اذا وقف الزمان على حده
ويلى اذا هجر الامام مساجده

ويمضى البقال البسيط فى رحلة مع الحياة من أجل لقمة عيش نظيفة ، ومن اجل كلمة هادفة .. ويؤكد للعالم أن هناك ثمة ارتباط بين الكلمة الجادة ولقمة العيش ..

ويقول عنه د. على ابو زيد الاستاذ بآداب المنصورة فى دراسة بعنوان : الوطنية فى شعر الحسينى قشطة :

.. من المؤكد ان الشاعر عوض الحسينى قشطة فى ديوانه « مع الأيام » يثبت للناقد المتخصص وللقارىء المتذوق .. قدرة شعراء الأقاليم المغمورين على لفت الانظار اذا اتيحت لهم ما يتاح لغيرهم من فرص النشر والدعاية .. ومن الطبيعى ان الشاعر اذا توافرت له وسائل الدرس والنقد والتوجيه الادبى لحقق أمجادا أدبية تسجله فى مصاف الشعراء فى عصره ، وفى لونه ، وعلى هذا الأساس وبناء على ظروف الشاعر الذاتية وامكانياته الخاصة وقوله الشعر كبيرا وانحسار الأضواء عنه غالبا وتلقيه العلم قليلا فان ما انتجه من شعر يفوق هذه العقبات التى لم يكن للشاعر فيها دخل ..

شـــعر الحسـينى تشطة شعر شاب فى ربيع وجدانه يمرح ويفـــرح ويتبل ولا يدبر ، ويأمل ولا يقنط ، وهو وان كان قد تخطى العقد الخامس من عمره الا أن عمـره الفنى هو الذى يطغى على سـنوات عمره الحقيقى .. والجوانب التى تخضع لمقاييس الدرس الفنى والتحصيل الأدبى فى ديوان الشاعر ، كثيرة ومتعددة وسنقتصر على جانب الوطنية فى شعر الحسينى نصوت الوطن فى شعره من الأصوات الناضجة .. والوطنية عنده ليست شعارات حماسية ومبادىء يؤمن بها دون وعى بل هو دفء الشعر الذى يحس به فى وطنه الكبير مصر وفى عالمه العـربى وفى قريتـه المحببة « تمى الأمديد » . ومن الواضح أن المقطوعات التى تغنى فيها الشاعر بوطنـه تمثل حيزا لا بأس به فى ديوانه ..

ان خـــيرونى بـــلاد الله قاطبـــة

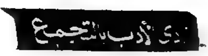
ما اخترت فيهـا سوى مصر واهليها

ومن السمات الفنية الواضحة لتحديد اطار الصورة الوطنية فى شعر الحسينى تشطة استفادته من عنصر التاريخ ولكنه لم يأت بحقـائق التاريخ المضلة حتى لا يفسـد ذوقه الشعرى ويحيـل الوجدان الأدبى الى حقـائق تعليمية يعرفها الجميع فى مصادرها .. ولكنه يلمح ويكتف ويركز ويشير الى مواقف مضيئة فى حياة وطننـا الأم ..

وكنت فى روضة الأطفـال اكتبها

ميم .. وصاد وراء كنت اغنيها

هذا هو صوت البقال البسيط الشاعر القليمى المغمـــور الذى وهب كلمته للوطن .. ويريد لأشعاره أن تتنفس .. أن ترى الضوء .. ولا أعتقد أن مصر المشمسة فى اشعاره ـــ تحجبها ـــ السحب مهما كانت كثافتها ..



محمود أمين العالم يناقش "أيام المطر"

على ابراهيم

اقام نادى الادب بحزب التجمع الوطنى التقدمى الوحدوى ، فى مساء الخميس ١١ ابريل الماضى ندوة لمناقشة المجموعة القصصية الثانية للكاتب اسماعيل العادلى « أيام المطر » ، تحدث فيها الناقد الكبير الاستاذ محمود أمين العالم ، وحضرها عدد كبير من الكتاب والنقاد . وبعد ان قدم الكاتب ابراهيم عبد المجيد الاستاذ الناقد ، ومؤلف المجموعة الى الحاضرين ، بدأ الاستاذ العالم حديثه ، قال ..

اعترف لكم منذ البداية اننى غير مؤهل للحديث عن واحد منكم ، فالحقيقة اننى منذ ان عدت الى مصر وانا فى دوامة عملية، ودوامة معرفية ، لهذا اعترف انى لم استوعب بعد حركة الابداع الجديد،بل اعترف للصديق الفنان اسماعيل العادلى اننى لم احط بكل اعماله ، فلم اقرا له شهودا لهذا اللقاء غير مجموعتين قصصيتين « العام الخامس » و « أيام المطر » ، على اننى حاولت أن اتعرف عليه اكثر فيما كتب عن هاتين المجموعتين ، وفى كل ما قرأت عنه من نقد كان نقدا طيبا ، لعلى استطيع أن اضيف اليه جديدا . ولكنى فى الحقيقة وقفت عند كلمة عابرة عن اسماعيل العادلى فى مقدمة المجموعة القصصية والشعرية فى مجلة الكرمل ، تلك المقدمة التى كتبها الاستاذ ادوارد الخراط بها اشارة سريعة حول اسماعيل العادلى تقول انه يقف فى منطقة غامضة بين الحساسية القديمة والحساسية الجديدة . والحقيقة ان كلمة الحساسية تصيبنى بالحساسية ، حاولت ان اتامل هذا الوضع الحرج او القلق بين الحساسيتين ؟ حاولت ان افهم ما هو المقصود بهذه الحساسية ؟ ولعل هذا ان يكون مدخلى الحديث عن اسماعيل العادلى ولنضع جانبا الان الحكم الذى يتحدث به الاستاذ والناقد الكبير ادوارد الخراط عن اسماعيل ، ولنتامل معا حقيقة ما يقال عن حساسية جديدة ، يقول الاستاذ ادوارد ان الكتابة الابداعية قد أصبحت حسب هذه الحساسية الجديدة « اختراقا لا تقليدا ، واستشكالا لا مطابقة،واثارة للسؤال لا تقديما للاجوبة ، ومهاجمة للمجهول لا رضى عن الذات « ومن الناحية التقنية » هى كسر للسرد الرتيب وتحطيم لسلسلة الزمن السائر وتهديم لبنية اللغة المكرسة .. الخ ... » والخلاصة التى ينتهى اليها من تعريفه للحساسية الجديدة بانها اصبحت اليوم هى الكتابة الابداعية الحقيقية ، اى ان خارج هذا التعريف لا توجد كتابة ابداعية . ويكاد الاستاذ الخراط ان يرد هذه الحساسية الجديدة الى الاربعينات ، وفى اطار ما يسميه بالحساسية القديمة يحشد او يكدس كل من كتبوا قبل هذه الحساسية

الجديدة من طاهر لاشين الى يوسف ادريس، ثم يشير الى ان «الموجة الواقعية التى غمرت الساحة الادبية بفيض كثير وجدوى قليلة قد ثبت انحسارها وقصورها معا » .

وهنا ارجو ان تسمحوا لى ببعض الاحتمالات كمدخل للحديث عن اسماعيل ، ماذا يعنى هذا التعريف للحساسية الجديدة ؟ هل هى بنيه شكلية تشكيلية ابداعية جديدة ؟ أم هى رؤيا انسانية اجتماعية جديدة ؟ نحن متفقون بالطبع ان هناك شيئا جديدا يتخلق فى حركة الادب المصرى ، لا شك فى هذا ، ولكن ما حقيقة هذه الحركةالجديدة ؟ هل هى حساسية جديدة بمعنى القطيعة الا بستمولوجية الفنية الابداعية لكل ما سبقها ؟ الا نستطيع أن نتبنى فى كل مرحلة من مراحل التاريخ الادبى السابق — اذا استخدمنا كلمة حساسية — حساسيات جديدة باستمرار ؟ لو بدانا من أواخر القرن التاسع عشر سنجد حساسية البارودى ، وحتى قبل ذلك عند الساعاتى ، نستطيع ان نقول انه قدم نوعا من الحساسية الجديدة التى تتفق مع المالوف . لا اريد ان أدخل فى التفاصيل ، ولا أريد ان استعرض محكم تاريخا ادبيا ، ولكن فى كل مرحلة هناك دائما تخطى لشىء قديم ، وانا اذكر فى مقدمة « الديوان » يقول العقاد نحن نريد ان نبدا شيئا جديدا فيه قطيعة مع الماضى ، لكننا نكتشف عند العقاد استمرارية ابداعية أو استمرارية جدلية، ولكن ليست القطيعة الحاسمة والبدء المطلق الذى قد يتضمن المعنى الدينى للخلق ، اى البدء من عدم ، هذه نظرة غير تاريخية ، ليس هناك بدء مطلق وانما هناك التخطى ، التجاوز ..... وعلى ذلك نستطيع ان نقول ان هذه الرؤية لما يسمى بالحساسية الجديدة تفتقد الرؤية التاريخية ، وفيما يتعلق بما اسماه الاستاذ ادوارد الحساسية التقليدية هناك فارق كبير بين عبد الحليم عبد الله ويوسف ادريس ، بين السباعى ونجيب محفوظ ، وفى تقديرى ان هذا الحكم العام يفتقر الى الرؤية التاريخية لا التاريخية ، التى تعبر عن الحركة والتطور والتمايز والاختلاف .. سواء فى الرؤية او فى الصياغة او فى التشكيل والمضامين وفيما يتعلق ايضا بارتباطها بواقعها الاجتماعى الذى يتغير فى اواخر القرن التاسع عشر الى الان ، فضلا عن طبيعة الادباء ، طبيعتهم المزاجية والفكرية ... رغم كل ذلك يكدس الاستاذ ادوارد ادباء المرحلة التى يسميها التقليدية فى سلة واحدة ويصنفهم على انهم شىء واحد ؟ أليس هذا فقط بل اكاد اتبين انعدام النظرة التاريخية مرة اخرى فيما يتعلق بالاشارة الى عام ١٩٤٠ .. كان هناك فى ١٩٤٠ حركة ادبية ، وكنت واحدا من المشتغلين بها ، كانت هذه الحركة ترتبط ارتباطا مباشرا بالتناول السيريالى للادب والفن ، كانت تدعو للقطيعة والرفض المطلق لكل شىء ، وكتبت ايامها فى مقدمة مجلة البشير — ولم اكن قد اصبحت ماركسيا بعد — ادعو الى تهديم كل شىء ، وتخريب كل شىء ورفض كل شىء ، اريد ان اقول اننا لا نستطيع ولا نقدر ان نحكم على ما يحدث الان من تجديد لا شك فيه لحركة الادب بهذه النظرة الثبوتية الى ما كان يحدث فى الاربعينات ، خصوصا ان هذا يعطى الحركة الادبية الجديدة نفس الدلالة التى كانت موجودة فى الاربعينات .. دلالة الرفض المطلق ، التهديم ، العدم ، وانا لست ضد ان تكون هناك كتابات فى هذا الاتجاه ، ولكنى انا اتحدث عن الربط المنهجى ، التقليص ، الضغط لما يحدث الان من ابداع وتصويره على انه استمرار لرؤية الاربعينات . اردت ان اقول

ان مقدمة الاستاذ ادوارد تفتقر الى الرؤية التاريخية وتكاد ان تطمس التطور الاجتماعى والفكرى والدلالى ، بل تكاد ان تعطى لهذه الحساسية الجديدة دلالة واحدة هى ما كان يحدث فى الاربعينات واكاد اقرأ فى توصياته لها كلمات سبق ان قرأتها كثيرا لادونيس فى حديثه عن الشعر .. بالحرف الواحد ، طبعا استطيع ان اردها الى ابراهيم طوقان والى السيريالية الفرنسية والى اندرية بريتون ، واستطيع ان اجد بعضا منها فى كتابات الخطيبى الاخيرة وفى بعض الكتابات الفرنسية فى المغرب العربى .. الدعوة الى المغايرة الشكلية المطلقة ورفض كل شىء .. الخ .. ويخيل الى ان هذا كان السبب فى موقف الاستاذ ادوارد فى الواقعية ، قال انها انطمست وثبت قصورها ، على العكس من ذلك فانا ارى ان الواقعية تسير وتتعمق وتتنوع وتتعدد مظاهرها ، فنتكلم بالحلم عن الواقع ، بالاساطير عن الواقع بالرمز عن الواقع ، بمختلف الوسائل عن الواقع ، لكن الواقعية هى العصب الذهبى واشرف المظيم الذى نستطيع ان نتتبعه فى ملامح الادب المصرى والعربى والعالمى ، لم ينحسر الادب الواقعى ، ولم يثبت قصوره ، وليس من الانصاف او الدقة العلمية ان نزعم ذلك . بالاضافة الى ما سبق يقسم الصديق العزيز ادوارد الحساسية الجديدة الى تيارات اربع .. التشيؤ وهو تيار ادبى معروف او كان معروفا ، وانتهى فى فرنسا وقد تخلى عنه اصحابه انفسهم ، ولكنه مازال دائما فى العالم العربى ، يدرج الاستاذ ادوارد بهاء طاهر — مثلا — فى هذا التيار ، بينما هو فى رأى واقعى النفلية ، حتى لو استخدم بعض التقنيات التشيؤية ، فليس باسلوب التعبير نحكم على المدرسة ، التيار الثانى هو تيار التورط او التيار الداخلى ، ويدخل فيه محمد حافظ رجب وهو فى رأيى لخصيب من ان يقلص بهذا الحكم ، التيار الثالث يسمى استيحاء التراث ، وهذه تقلبه منهجية خاطئة ، لانها تنقل من دلالة تيار ومضمون تيار الى صفة من صفاته وعنصر من عناصره ، نحن فى التشيؤ قد نستخدم التراث ، وفى التورط قد نستخدم التراث ، وفى الواقعية قد نستخدم التراث ، استخدام التراث لم يكن يصح ان يكون تيارا ، ورغم نفى التيار الواقعى واثبات قصوره ، فالتيار الرابع هو الواقعية الجديدة ، وتضم عددا من الكتاب كان بالامكان تقسيمهم والتمييز بينهم .

لا شك نحن نحترم اجتهاد الاستاذ العزيز ادوارد لكن فى تقديرى التقسيمات تحتاج الى رؤية اعمق والى تحديد اكثر انصافا ، لا شك ان هناك نقله جديدة فى الفكر والتعبير والصياغات والقيم الجمالية والتكنيكية ، ينبغى ان نتبينها ونحاول اكتشافها دون ان نسارع بعمل خانات نهائية ، ثم ان حركة الادب لا يمكن ان تكون هذه الحركة المبتوته من اصولها الواقعية ، واصولها التاريخية وتراثها العام وسياقها الابداعى كله . ازعم انها دعوة الى تقليص التيارات الادبية الى تغليب تيار شكلانى مضاد الواقعية مضمونا ، ومنهجا ، والغريب انى فى التطبيق النقدى الذى قرأته فى هذه المقدمة ، وجدته حتى من الناحية الشكلية لا يحترم البنى الشكلية للعمل الفنى ولا يكاد يتعرض ابنيته الشكلية بل يكاد يصل فى نهاية الامر الى احكام تغلب عليها السمة الانطباعية بل الذوقية

* * *

اسمحوا لى بعد هذه المقدمة التى لعلها تبرزكم بما سأقول ، ان ابدأ فى الحديث

ببساطة شديدة عن القصص البسيط اسماعيل العادلي ، حيث لا شطحات ولا مغامرات شكلية او تكنيكية والحق انه قد يكون من السهل قراءة اسماعيل العادلي في مجموعتيه العالم الخامس وايام المطر ، قد يكون من السهل ان نقرأ القراءة السريعة ونستخلص بعض النتائج العامة ، ولكنى في الحقيقة وجدت صعوبة شديدة ، لأنى وجدت حقيقة تعبيرا ادبيا في غاية البساطة ومنهجا في التناول في مظهره سهل جدا ، ولكنى عندما داومت القراءة — واتعبنى في قراءته — وجدت انى محتاج الى ان اعدوا والى ان استقر نفسيا ، وان احاول ان اضم بعض الخيوط في نفسى عقب كل قراءة. الواقع اننى بعد قراءة ازعم انها جادة وانتبه للمجموعتين وصلت الى رأى اغامر بان القيه بادىء ذى بدء ، اكاد ارى ان المجموعة الاخيرة « ايام المطر » هى مرحلة جديدة قد تتجاوز بل تختلف تماما عن المجموعة الاولى « للعالم الخامس » بل تكاد تنقضها أكاد اقول ان ايام المطر تكاد أن تعبر عن مرحلة الفعل في مواجهة اللا فعل والتردد ، تكاد ان تعبر عن البحث عن هوية في مواجهة الضياع والاغتراب، قد نجد هذه المعانى وهذه الدلالات يسيرة وميسرة في بعض القصص ، لكن جهارتها ويسرها هى جهارة خادعة ويسر خادع في الحقيقة ، لان هذه المعانى اكبر في القصص من دلالاتها المباشرة ، فهى تعرض نفسها كأمور وشئون خاصة باستمرار ، وشئون عادية باستمرار ، ولكنها في الحقيقة رغم هذه الخصوصية ورغم هذه العادية في التناول ، بل بفضل هذه الخصوصية والعادية تبرز كأمور عامة ، الخاص يعبر في هذه القصص دائما عن العام دون ان يفصح عن هذا صراحة في القصص جميعا ، وتأتى بنية القصص وآلياتها وميكانزماتها الداخلية لتحقيق هذه النقلة الرهيفة جدا من الخاص الى العام من العادى الى غير العادى حتى تصبح البنية الحديثة بل البنية اللغوية جزءا من الدلالة الخاصة وفى نفس الوقت ايحاءا بالدلالة العامة . في المجموعة الاولى « العالم الخامس » القصة الاولى انسان طيب يحلم بان يكون محاميا يدافع عن الشعب ولكنه ازاء اعباء الحياة يفكر في الذهاب الى السعودية ، القصة الثانية « الجرى في الحقول » قصة المرأة التى غاب عنها زوجها سنوات وسنوات وينتهى الامر بأن تستسلم .. الى احضان شاب في عمر ابنائها ، الثالثة « ختام يوم من ابريل » تكاد ان تعبر عن زوج اوشك او يبلغ حالة العجز الجنسى ، الرابعة « الوان باهتة » قصة شاب يعيش مع فتاة يمارس الحب والرسم ، ويرفض العودة الى بيت الاسرة حيث الاستقرار وسيطرة الام ، الخامسة « الكلب في الظل » وعد زواج ينتهى بالتخلص من الوعد ، السادسة العجوز الذى تغنى حياته لاهثا وراء قطارات الحياة ، ينتهى به الامر في خمارة ، السابعة « سباق الحواجز » الموظف الصغير الذى يتطلع الى ان يلحق ابنته في مدرسة اجنبية وتعجزه مصروفاتها ، الثامنة « البطيخة » الرجل الذى يتكره الجميع ولا يتعرفون عليه ، حتى امه ، واخيرا « الحصار » قصة الموت الذى يطل علينا من كل ناحية .

وان كنت احب ان اضيف اولا ان كل قصة من هذه القصص الخاصة جدا ستجد دائما في داخلها اشارة سريعة جدا لا ترتبط ارتباطا مباشرا باى حدث من احداثها ، وهى اشارة سياسية عابرة دائما ، قد تكون الى اقتسام جائزة نوبل بين السادات وبيجين او الى انقلاب في بلد ما

فى افريقيا ، أو الى استشهاد فدائيين فى قناة السويس ، أو الحديث عن موقف امريكا منا ، أو الحصار المضروب حول معسكرات الفدائيين ، وهى دائما اشارات سريعة ، نبضات لا ترتبط ، لا تتعشق ولا تتضافر ، تتناسج مع القصة بعمق لكنها فى مظهر البناء الخارجى للقصة تبدو وكأنها منفلتة ، وهى اشارات تكاد فى تقديرى أن تكون فى بعض الاحيان رمزا مضادا للدلالة العامة فى القصة ، رمزا نقديا للدلالة العامة للقصة ، أو قد تكون رمزا يعمق الدلالة الخاصة فى القصة نفسها ، على أنى أحب أن أضيف ثانية الى أنه رغم الاسلوب السردى العادى جدا فى هذه القصص فان هذا السرد العادى نفسه نجد اسلوبا تعبيريا يكاد أن يكون رمزيا دون أن يكون رمزيا ، ويعمق الدلالة الخاصة للقصة ، وفى نفس الوقت يخرج الدلالة الخاصة من خصوصيتها . فى قصة العجز الجنسى عندما يقول الزوج لزوجته انه لا يستطيع الاكل وانه شبع ، تقول القصة « فغرست الشوكة فى قطعة اللحم الطرى واصرت على أن يأكلها ، فلما تمنع وضعتها له فى فمه » هذا سرد عادى ولكنه يكتسب فى بنيه القصة ايحاء ودلالة .

وقبل الانتقال الى قصص المجموعة الثانية أريد أن أقف وقفه سريعة عند القصة الاولى من المجموعة الاولى كنموذج سريع، قصة الحلم الخامس ، الزوج الذى يتطلع الى أن يكون محاميا ثم تضطره اعباء الحياة الى أن يفكر فى السفر الى السعودية ، هكذا من حلم الدفاع عن الشعب ينتقل الى موقف مقهور ، من الدفاع عن المقهورين الى أن يصبح هو نفسه مقهورا بين الواقع والحلم يظل مترددا ، يجسم على القصة منذ بدايتها حس مأساوى يقهر نفسى ؟ بهذه اللحظة لا ينقطع منذ بداية القصة ، التردد يرين على حركة الشخصيات حتى مكانها ، صيحة تنعقد فى المنتصف ، والزوج وهو فى الطريق يلتفت يمنه ويسره ليعبر منتصف الشارع ، التعبير عن التردد موجود بشكل تلقائى فى القصة ، على أن الحلم بالاغراء يطل علينا فى القصة بشكل آخر ، لا يأتى من مجرد رسالة مكتوبة تدعوه للسفر ، لكننا نستشعر هذا الاغراء من حدث بسيط جدا حدث هامشى ، يكاد أن يكون هامشيا ، لكنه يعبر عن كل شىء فى بنية القصة ، يأتيه هذا الاغراء من العمارة المواجهة لعمارته، اعلاها اعلان كهربائى عن شركة طيران امريكية ، هو فى داخل غرفته المظلمة ، واضواء الاعلان التى لا تكف عن الاضاءة والانطفاء تطارده داخل الحجرة ، وها نحن فى المنتصف مرة اخرى ، المنتصف بين الاظلام والاضاءة ، الاعلان يضاء من ثانية الى اخرى . المنتصف بين حلم الرجل البسيط العادى وبين حاجته ، بين انسانيته وبين الاغراء الامريكى السعودى . القصة لا تقول ذلك مباشرة ، القصة لا تقول اكثر من التعبير عن قلق وحيرة هذا الانسان واحساسه بالقهر الابدى ، القصة تنتقل بنا من هذه اللحظة المأساوية ، بل تكاد تقول من هذه الصورة الهامشيه الى ما هو اعمق من رموزها الصغيرة وحركة اشخاصها العضوية ، واشاراتها ، ولحظاتها التى لا تبدو مترابطة وحوارها القصير الزاخر بالايماءات العميقة رغم ، بل يفضل بساطة اللغة . ما اكثر ما يمكن أن يقال تحليلا للعديد من التفاصيل الموحية اسلوبا واحداثا فى هذه القصة ، ولكن حسبى أن اشير الى أن هذه القصة مع بقية قصص المجموعة الاولى تكاد تعبر عن حالة قهر ، حالة فقدان هوية ، حالة حصار ،

وانا لا اتحدث عن القصة الاخيرة من المجموعة ولكن عن كل القصص ، ولعل قصة البطيخة التى اشرت اليها اشارة عابرة ان تكون التعبير الذاتى عن ذلك — دون نمذجة أيضا — فى البطيخة لا يعرف الطفل من هو ، بعد ان اتكره الناس جميعا ، كل الناس حتى أمه ، انها قصة كالشكاوية مثلى ، تعبر عن حالة كاملة من حالات الاغتراب عن الذات ، هو اغتراب مفروض من الذات ، هو اغتراب مفروض من الموضوع ، المجتمع هو الذى يرفض ، هو لا يرفض المجتمع ، وهو طوال الوقت يتساءل .. هناك خلل ما فى مكان ما ، انه ليس متغربا ، التغرب مفروض عليه ، المهم ان الاغتراب والقهر والضياع الذى يعانيه الانسان فى هذه القصة هو معاناة ذاتية ، ومعاناة موضوعية ايضا ، يكاد يكون هذا الامر هو القسمة العامة المشتركة فى كل قصص المجموعة الاولى . ولهذا نقول انها نسق كامل متكامل فى بنيتها ، وفى دلالتها العامة ، بهذا انتقل الى المجموعة الاخرى التى ازعم انها نقلة مختلفة تماما من حيث رسالتها ودلالتها .

ولكن احب ان اقول فى البداية ان هناك قصة واحدة فى هذه المجموعة الثانية « ايام المطر » لا تنتسب الى هذه المجموعة بل تنتسب الى المجموعة الاولى « العام الخامس » وهى قصة الحلم ، واكاد ازعم انها تكثيف فنى لقصة العام الخامس ولقصة البطيخة ولقصة الحصار ، تكثيف ، تجميع ، عصير ، ان هذه القصة مجرد امتداد للقهر والحصار وفقدان الهوية الذى استشعرناه فى المجموعة الاولى ، ولذا فهى تنتسب اليها ، من دون قصص المجموعة الثانية « ايام المطر » ، القصة الاولى التى تحمل نفس العنوان ، هى فى تقديرى ليست قصة قصيرة على الاطلاق ، انها رواية قصيرة ، رواية من حيث بنيتها ، وتعدد أصواتها ، على الرغم من انها تركز على حياة طفل الا انها متشعبة احداثا ، متصلة تاريخا ، متوازية .... فى تقديرى انها رحلة تعرف واكتشاف ونمو ورفض وهى زاخرة بالدلالات والخبرات الاجتماعية والنفسية بالدلالات والخبرات الاجتماعية والنفسية والوطنية . يبرز ذلك فى ثلاثة محاور ، المحور الاول هو خروج الطفل من طفولته الى مرحلة البلوغ الجنسى ، والانطلاق فى الحياة ، المحور الثانى هو مقاومة الاستغلال متمثلا فى اشارة سريعة الى معركة يخوضها والد الطفل مع صاحب البيت ، المحور الثالث هو مقاومة الاحتلال البريطانى ، القصة مليئة بالمظاهرات من اجل الغاء المعاهدة ، وايضا العنصر البارز فيها هو تطوع الاسطى جابر ، العامل ، للنضال ضد الانجليز فى القناة . هذه المحاور الثلاثة هى التى تتضافر فى قلب الرواية لتصنع وحدتها العامة ، وعلى هذا فهذه الرواية الصغيرة من حيث دلالتها العامة هى خروج من مرحلة الحصار وفقدان الهوية والضياع التى استشعرناها فى المجموعة القصصية الاولى، اننا هنا امام اكتشاف الهوية ، لقد قذف الطفل فاصبح رجلا ، اكتشف هويته كرجل ، وهو يناضل من اجل تاكيد هذا على المستوى الفردى وعلى المستوى الاجتماعى وعلى المستوى السياسى . القصة الثانية « الرجل الغريب الضاحك » من اجمل القصص التى قرأتها ، صورة اخرى مناقضة تماما لكل صور المجموعة القديمة ، الوالد العجوز حزين ، فى مقهى ، الابن عاطل ومطلوط ، ابنه يرسل له بعض المال ،

وهو ليس محتاج لذلك ، نجاة يسقط عليه رجل ، هو لا يعرف الرجل ، لكن الرجل يعرفه ، يذكره بامجاده ايام ان كان يلعب الكرة في المدرسة الثانوية ، منذ خمس وثلاثين عاما .. ينظر الى الرجل بمودة وحب حقيقي ، يخرج من احزانه .. ان قيمة الحياة ليست في المال ، هناك شيء غير الخبز المطن ، هناك التقدير ، هناك العلاقات الانسانية الطيبة ، هناك المودة ، هناك الحب ... القصة لا تقول هذا ، لكنها تقول هذا . القصة الثالثة « الليلة الاخيرة في شهر طوبة » لعلنا نجد انفسنا امام تنويع جديد لقصة من المجموعة الاولى « ختام يوم من ابريل » هنا نجد زوجة ورجل ايضا محبط يعيش في ازمة منذ موت ابنه ، غاب عن نفسه فترة ، ثم عاد ، لكن الحشيش ما يزال يحتجزه عنها ، هي تقرر ان تسنده ، ان تحبه ، وستعطيه طفلا آخر غير الذي مات ، ستنجح ، نعم لابد ان انجح ، وانتهى القصة بهذه العبارة الموحية البالغة الدلالة ، عندما تجد زوجها الى جوارها ، تقول القصة ، وغرست اظفارها في كتفه وشدته اليها . في قصة « الجهات الاصلية » وهي قصة حزينة ، لكنها لحظة فراق ، ضرورية الى الجهات الاصلية بين أم مات زوجها ، ولكنها ما تزال شابة تتطلع الى الحياة والحب ، وبين ابنها الصغير ، في « حوار عائلي » ترفض امراة واعية ان تظل حبيسة استغلال اخيها ، ستتحرر منه ، سترفض سيطرته ، ستتزوج بالرغم منه وتعيش حياتها ، في « المشهد الحادى عشر » آخر قصة نصل هنا الى القصة التي تكاد ان تكون مفتاحا لسر هذه المجموعة كلها ، وقد كنت اتمنى ان يكون عنوانها عنوانا للمجموعة كلها ، فيها نرى الفنان البسيط الجاد الذي يرفض ان يكون كومبارس ، يتاح له دور ، دور جندي للامير القادر امير طليطلة الذي يصالح الفرنجة ويسم الاندلس ، عندما تمضي بروفات المسرحية يكون هو قد تلبس الدور تماما ، وعندما يأخذ في ادائه يجد نفسه ينتزع سيفه الخشبي وينهال على الامير القادر ضربا وتقتيلا . خارجا بهذا من الدور المفروض عليه في المسرحية وفي الحياة . تكاد تكون هذه هي كلمة القصة ، وهي كلمة المجموعة كلها ، ان نرفض ان نعيش ان نرفض ان نكون مجرد كومبارس ، ان نختار نحن الدور الذي يلائمنا .. البحث عن هوية وتحقيقها في مواجهة الضياع والاغتراب والقهر ، ورغم الحاجة . هذه هي كلمة المجموعة ، تقولها بلغتها السردية البسيطة ، ولكنها لغة بسيطة في مظهرها طولية في مظهرها ، وهي في الحقيقة زاخرة بكثير من الايحاءات والتعابير الرمزية ، يتم التعبير بالحركة والصورة والكلمة العابرة . لعلى الح على محاولة قراءة مختلفة للسرد في هذه القصص ، ذلك ان بعض ما قرأت عن هذه المجموعة يتهم السرد بالبساطة والتسطح ، ولعلى اقول هذا عن بعض التعابير هنا أو هناك ، ولكني ازعم ان القراءة كانت بسيطة ومسطحة في بعض الاحيان ، او كانت تتضمن البحث عما يريده الناقد اكثر من البحث عن الحقيقة في القصة ذاتها ، واخشى ان قراءة هذا الاسلوب البسيط كان قراءة الكلمات والالفاظ لا للبنية ولا للسياق ولا للتركيبات ، خلاصة الامر ان ليلم المطر :

(1) تكاد ان تكون مرحلة جديدة تتجاوز العلم الخاص وتغايرها وتناقضها ، العمل في مواجهة الامل ، الحسم في مواجهة

التردد ، وهذه القصص وان كانت تعبر عن خبرات ومعاناة ذاتية خاصة الا انها تمتلك دائما القدرة على الايحاء بالموضوع العام ، يتمازج فيها الذات بالموضوع ، الخاص بالعام ، النفسي بالاجتماعي ، متضمنا دائما رؤية انسانية صراعية متفتحة.

(٢) ان التساؤل في رواية ايام المطر، والرجل البسيط العادي في كل القصص وخاصة في قصة المشهد العادي عشر تشكل البطولة الايجابية وتعبر عنها بشكل واضح وحاسم .

(٣) تكاد قصص اسماعيل العادلي في مجموعتيه ان تقدم صورة من أروع وانبل صور المرأة بشكل عام ، انها دائما محبة ، ايجابية ، فاعلة ، تفصلا عن العلاقات الانسانية البالغة الدقة والعذوبة التي تزخر بها القصص .

(٤) أرى في بعض الأماكن نوعا من التزيد الذى كان من الممكن ان يركز او يحذف ، على سبيل المثال الفقرة الثالثة من المشهد العادي عشر ، وهناك فقرات اخرى في اماكن اخرى ، واسلوب اسماعيل في السرد البسيط ، اسلوب خطر جدا ، لانه يوقع الانسان في الثرثرة اذا لم يكن موظفا توظيفا جيدا ، واذا لم يكن يعبر عن ضرورة حقيقية .

وحسبي ان احيي الكاتب الفنان المجتهد من أجل مزيد من الادراك لفنه ، الذى يعبر عن نفسه تعبيرا فيه مذاق وعطر شخصيته المتميزة فنيا ، بلا زعيق ، بلا محاولات مفتعلة البهلوانية التعبيرية أو الابهار الزائف . تمنياتي له بمزيد من العمق الابداعي والاجتهاد في تطوير أدواته الفنية .

* * *

بدأت المناقشة بعد ذلك ، قال الكاتب سعيد الكفراوى : وضع الأستاذ ادوارد الخراط اسماعيل العادلي بين التقليدية وبين الحداثة نرجو الأستاذ العالم أن يركز على طريقة تناوله لكتاباته والى أى المدارس الحديثة أو في الحديثة ينتمى ، وقال الشاعر محمد كشيك : هناك روايات يمكن تسميتها بروايات الأزمة ، منها اللجنة لصنع الله ابراهيم ، ومالك الحزين لابراهيم اصلان وليلة العشق والدم لابراهيم عبد المجيد ، ورواية ايام المطر لا تقل عن هذه الروايات من حيث الابداع والسلاسة والقدرة على العمق الفنى لكن هناك سؤال من حيث الاسلوب والبناء الروائى هل تعتبر رده روائية وعودة الى واقعية الخمسينات أم هى تطور للأمام ؟ ، وقال الكاتب رؤوف مسعد ، من الجائز أن بعض العبارات التى اعتبرها الأستاذ العالم ذات دلالة تكون غير مقصورة من الكاتب ، بالاضافة الى ان الاستاذ محمود اعتبر المجموعة الثانية متميزة عن الاولى بسبب مضمونها الوطنى الايجابى ، فهل هذا يعنى ان الاستاذ محمود يعتبر التحديث في الشكل يأتى دائما على حساب المضمون ؟ وتحدث الناقد محمد بدوى ، قال : تمييز الأستاذ محمود للمجموعة الثانية على المجموعة الأولى هو حكم قيمة ، واريد ان اتساءل هل امتلكت كتابات الأستاذ العادلي هويتها الفنية ؟ الاحظ كذلك في هذه الكتابات ان هناك نوعا من النمو القصدى الايدلوجى يحاول توجيه الواقع وجهة معينة ، في قصة المشهد العادى عشر هناك نوع من التقابل بين ما حدث في الاندلس وموقف السادات في السبعينات وتوقيع كامب ديفيد ، الا ترى ان الموقف الايجابى فى القصة

فيه تزييف الواقع لان واقـع الرأسـمالى العـالمى وواقع الدول المتخلفـة لا يمكن ان يجعل الكاتب قادرا على منحنا هذا القدر الكبير فى الأمل .

تساول الاستاذ العـالم هذه الاسـئلة بالاجـابة والتعليـق ، قال : اريد ان أزعم ان ما يكتب الآن اشكال متعددة من التعبير الواقعى ، وهناك مدرسة واحدة دون أن اسمى ، هى التى تتجنب الواقعية ، كل كتابة متأثرة بالواقع فيهـا موقف ورؤيـة للواقع ، والقضية ما هو ذلك الموقف ، هـل هو تثبيت للواقع ، أم نظرة جمالية مجـردة للواقع ، أم نظرة ذاتية مطلقة للواقـع ، فى الكتابة الواقعيـة « أحس بصراعية ، بتشابك ، أحس بقلـق ، الواقعيـة ، لا تقف عند حدود رصد الواقع رصدا جزئيا، التطلع بشكل ضمنى الى ما يجب ان يكون، وفى داخل هذا الاطـار أضع اسـماعيل العادلى ، ومازلت اكرر ان الواقعية ليست شكلا ، المهم ما هى حقيقـة الرؤية التى تحتقها هذه الكتابة ، او الدلالة المتحـركة داخل العمل .

والمضمون ليس هو الفـكرة العـامة ولا الفكرة الاجتماعية ، ولكن هـو الاثر الموضوعى العام الذى يعطيه تفاعل كـل العمليات شكلا ومضمونا داخل العمـل ، وفى القصة ليس هناك تفرقة بين الشـكل والمضمون ، الشكل هو العلة الفـاعلة للمضمون الذى يحول الموضـوع مضمونا ، والمضمون هو العلة الغائية لو استخـدمنا تعبير ارسطو . فى هذا الاطار الحديث عن الادوات الفنية والتكنيك الفنى عند اسماعيل، فى الخيرى وبشكل عام هـو فى مضـمون فى الفكر الواقعى والمدرسة الواقعيـة . وهنا انتقل الى الاخ كشيك ، طبعا نحن فى حاجة الى ظهور اشكال جديدة ، فسألنى هل كتابات اسماعيل رده الى الخمسينات ؟ ان القضية هى الى أى مدى يعبر الفنـان فى لحظة محددة من حياته تعبيرا مقنعـا ، مؤثرا ، فعالا فى نفسى ، ليس هنـاك حدود للشـكل وتشكيل الابـداع الفنى ، وليس هناك ناقد يحترم نفسه يفرض على أى تعبير فنى شكلا معينا ، ويحكم عليـه بانه قديم لمجـرد مشابهته او عـدم مشابهته لشـكل قديم ، القضية هى وظيفة هـذا الشـكل وقدرتـه التعبيرية على تقـديم العمل ، مقدار الاتساق بين البنية الشكلية والتشكيلية مرتبطة بالدلالة العامة لهـذا العمل هذه هى القضية . الجديد فى الامـر ان هذا الفنان استطاع ان يتيح لى رؤيـة متجددة للحياة ، احساسا أعمق بانسانيتى ، رؤية جديدة للواقع ، القضية ان احـكم عليه فى مدى اخلاص تعبيرته الشـكلية والتشكيلية عن رسالته التى يقـدمها ، وفى نفس الوقت مقدار ما تحققه لى من تفتـح نفسى واشراق فكرى وعاطفى ، من ادراك أعمق ، من رؤية جديدة للحياة ، الردةوعدم الردة ليسـت بالشـكل الخارجى للعمـل الفنى ، وانا ما ازال اقرا اعظم الاعمـال فى القصة والرواية والشعر فى اوربا لكتاب يكتبون بالقافية والاوزان القـديمة ، وفى القصة كما كان يكتبها تشيكوف ، القضـية هى قضية ما هو الجديد فى الرؤية والوعى، فى الاحساس بالحياة ، فيما يضـيفه الى حياتى من خصوبة . ولهذا اقول للاخ رؤوف انى لسـت ضد التحدث ، على الاطلاق ، وايضا انا لا افرض حكما على فنان لكن من حقى ان اقول ان هـذا اقرب الى نفسى ، ان هذا جديد وهذا غير جديد ، هذا يحرقل، وهذا يؤدى دوره ، وهذه الأداة البسيطة تعمق فى الاسلوب او فى التسبيح ، تعمـق

اكثر فهمى للحياة البشرية ، وبالتالى القضية ليست قضية مضمون ، لا شك ان كل رؤية جديدة للحياة كل تحدد في معارفنا الفلسفية والفكرية والاجتماعية يحتاج الى اشكال جديدة في التعبير ، ولكن ايضا القضية ليست الاشكال الخارجية هي قضية تشكيل هذه الخبرات الحديثة تشكيلا يفجر فعلا الاحساس بهذا المضمون الجديد ، وهذه الرؤية الجديدة وهذا ايضا وظيفة هذا التشكيل ، وظيفته ، تعبيريته ، قدرته على ان يؤثر وان ننقل الى هذه الاضافة الموضوعية والذاتية في نفس الوقت ، مزجها بكل تحديث ، ولكن اسمحوا لي : دائما نستخدم كلمة الحداثة الاغراب ، وانا ازعم ان كثيرا مما نسمى بالشعر الحديث اشياء اشعر فيها بجمود ميتافيزيقي في ذهني وفي مشاعري ، لا احس بحيوية الحياة ، بطزاجتها ، وصراعيتها ، وتدفقها الذي قد أحسه في قصيدة عادية . لا يمكن ان تجد ان عليك باسم الشعر ان تفتح معجما وان تعمل فكرك اعمالا فلسفيا عميقا لتكتشف الدلالات ، وانا رغم تخصصي في الفلسفة أجد نفسي ابحث عن ادوات لكي اكتشف ، ويتحول العمل الفني الى شبه مربع من الكلمات المتقاطعة . انتقل هنا الى سؤال الاستاذ بدوى عن انني ميزت بين المجموعة الاولى والثانية من زاوية حكم قيمة ، في الحقيقة انا لم افعل ذلك ، انا ميزت بين المجموعة الاولى والمجموعة الثانية ، انا لم اقل ان الثانية افضل ، انا ميزت ان المجموعة الاولى تعبر عن الضياع وكذا وكذا والمجموعة الثانية تعبر عن التخطى والتجاوز ، هل هذا حكم قيمة ؟ انا ازعم انه حكم تقريرى فني . وفيما يتعلق بالهوية الفنية ، في تقديرى ان لا المجموعة الاولى ولا المجموعة الثانية قد استطاعت ان تحصل على هوية ، نحن مازلنا في مرحلة البحث ، البطل في القصة الاخيرة ضرب الملك بسيف خشبى ، نحن مازلنا نبحث ، ولكن هناك انطلاق في البحث عن هوية ، ولا اعتقد اننا نستطيع ان نقول هذا الرأى كاتب في الحقيقة ، فليس هناك غير قلة في العالم نستطيع ان نقول لهم ذلك ، وبتحفظ ، ولعلى اشرت اشارة سريعة لاسماعيل في آخر كلمتى ، مازلت اتطلع منه الى مزيد من السيطرة على ادواته الفنية والى ان يعمق رؤيته ، ليس ان يشطح ، الا اذا كان الشطح البعيد يتيح لي ان احيط بشكل اعمق بواقعى المباشر . اما فيما يتعلق بالشخصيات في داخل القصة وعلاقتها بايديولوجية الاديب ، في الحقيقة من الصعب ان نطالب الكاتب ان ينحى ايدلوجيته تماما بعيدا عن عمل... ولا اظن ان هناك عمل بدون ايدلوجية او دلالة ايدلوجية ، ولكن هل نستطيع ان نقول ان قصة المشهد الحادى عشر بها سيطرة ايدلوجية من الكاتب ، هل الكاتب بهذا يزيف الواقع ؟ اسمح لي ان اقول يا اخ بدوى انك انت الذى كنت ايدلوجيا جدا ، فلماذا تقول انه زيف الواقع لانه جعل هذا البطل يحمل سيفا ليغير هذا الواقع في الوقت الذى لا يسمح له فيه الواقع المحلى والعالمى بذلك ... هذا فرض ايدلوجية على القصة ، الذى بهذا تمنع اسماعيل العادلى من تحدى الواقع العالمى والمحلى بمنعه من ان يحلم ، بتخطى الواقع ... وهذا ممكن بالامكانية.. وفي الحقيقة انا الاحظ انه باسم الفنية ، باسم العلمية هناك محاولة لابعاد الايدلوجية عن الادب والفن ، لماذا ؟ لماذا مثلا عندما يقوم مفكر بنقد قصيدة لصلاح عبد الصبور نقدا يربطها بالادب اليونانى او يجسد المسيح او بالبيدو الفرويدى لا احد يتكلم ، ويعتبرون ذلك كلاما فنيا ،

ولكن عندما تثير قضية الصراع الطبقي ، او قضية اجتماعية يصرخون .. انهم يخرجون عن الفن والادب ويتحدثون عن صراع الطبقات ، هذه حقيقة في الواقع لماذا نغفلها ! لكن القضية هي كيف نعالجها هل هي مفروضة فرضا في العمل أم تتكشف في النسيج ، وكل فنان ولا شك اردنا او لم نرد وعى بذلك او لم يع سيجد فكرة وايدلوجيته في العمل ، المهم كيف عبر عنها.

صكوك الوطنية

والحوار الفكرى

احترف الكتاب الرسميون مناصرو كافة الحكومات اتهام كل معارض لوجهة النظر الرسمية بالخيانة الوطنية ٠ والعمالة لقوى اجنبية ٠ وكان ذلك لعجزهم عن ادارة حوار فكرى حول ما يطرحون أو تطرح حكوماتهم ٠

وكم عانينا من جهل هؤلاء الذين احتكروا الوطنية لأنفسهم ٠

وكم كانت دهشتنا حين تصور الكاتب والباحث فى التراث الشعبى شوقى عبد الحكيم اننا نطعن مثلهم فى وطنيته ٠ حين أشار الباحث صلاح الراوى فى العدد (١١) من المجلة فى هوامش دراسته عن السيرة الهلالية الى كتابة (اساطير وفولكلور العالم العربى ـ طبعة روز اليوسف ـ عام ١٩٧٤ ٠ الذى قال فى مقدمته :

عن الدراسات العلمية للفلكلور الشعبى ان فى مقدور هذه الدراسات ، الادلاء بدلوها الايجابى فى ايجاد الحلول العادلة لمشكلة الشرق الأوسط خاصة وكل الأطراف مقبلة اليوم على مرحلة انهاء حالة الحرب واطلاق طاقات الجهود السياسية المتضمنة بالضرورة للجهود الفكرية من تاريخية واسطورية وعقائدية ٠

وكم سيكون مفجعا أن تكتشف الاجيال القادمة سواء هنا او فى اسرائيل مدى سيطرة الخرافات على العلم ، ومدى تعنت الاساطير وجبروتها فى الدفع والتحكم فى حركة التاريخ) ٠

ونحن نختلف مع الكاتب فى تلخيصه لقضية الصراع العربى الصهيونى على انها فقط « مشكلة للشرق الاوسط اقبلت كل اطرافها على انهاء حالة الحرب » ٠

كما نظن ان (حالة الحرب) لم تستقر لمجرد توقيع اتفاق بين اسرائيل والسادات ٠

ونظن ايضا ٠٠ ان كلمات الكاتب بنصها واضحة ورغم ذلك فلا نزعم لأنفسنا احتكار (الوطنية) ولا نرفض أى حوار جاد ومسئول لأفكارنا ٠

ولا نحسب ولا نقصد بكل ما قلناه طعنا فى وطنية الزميل شوقى عبد الحكيم ٠

دليل المصطلحات الأدبية

الرواية :

ترجمة واعداد : احمد الخميسى

اصل المصطلح من الكلمة الفرنسية (ROMAN) ، فى البداية جرى استخدامه للدلالة على باكورة الابداع الروائى الذى ظهر باللغات الرومانية « الأسبانية والبرتغالية والايطالية والفرنسية وغيرها) ، الرواية نوع من انواع الجنس السردى الروائى ، وهى شكل كبير ، بالقياس للاشكال الفنية الصغيرة كالقصة القصيرة ، والرواية بشكل عام شكل حديث النشأة ، يمكن تحديد خصائصه العامة كالآتى :

التعبير عن الانسان فى مجرى حياة ممتدة زمنيا ، بكل التعقدات التى تتشكل وتظهر فى ذلك المجرى ، كثرة وتشابك الفروع الممتدة من المحور الفنى (أنظر المحور الفنى) التى تحيط بمصائر عدد كبير من الشخصيات الفنية ٠ من خصائص الرواية أيضا تعدد الاصوات والمستويات والطابع المركب لبنائها الفنى ٠ ولذلك كله تشغل الرواية حجما كبيرا نسبيا بالقياس للانواع الأخرى ٠ وبداهة أن ما تحدثنا عنه هو اعم الخصائص التى تحدد الطابع العام للشكل الروائى ٠

وتعود نشأة الرواية عند كثيرين من الباحثين الى العصور الأولى لازدهار الأدب فى اليونان وروما القديمة ، أو الى العصور الوسطى ٠ وهكذا يعدد لنا اولئك الباحثون فى ذلك المضمار : « الحمار الذهبى » الذى كتبه « أبولى »(١)

---

(١) « الحمار الذهبى » أو « التحولات » عمل يقع فى احد عشر جزءا ، كتبه : ROMAN ، الذى ولد فى شمال افريقيا فى القرن الثانى الميلادى ودرس فى اليونان وعاش فى روما ، وكان يكتب باللغتين اليونانية واللاتينية . « الحمار الذهبى » هى اشهر اعماله التى وصلت الينا سليمة . وفيها يعرض الكاتب لمختلف المغامرات التى يخوضها بطل جرىء ، تغضب الآلهة عليه ، فيفتقر ، وينتهى العمل بنجاة البطل من كل المآزق على نحو سعيد .

APULEIUS وكذلك « الهجائية » (ساتيريكون) تأليف « بيترونيس »(٢) أيضا روايات الفرسان مثل : « تريستان وايزولدا » ، و « لونينجرين » تأليف « فون اشينباخ » ، « موت آرثور » تأليف « ميلورى » ، وغير ذلك ٠

ولا شك ان تلك الأعمال التى سبق الاشارة اليها والتى تعتمد على القص والسرد تتمتع ببعض الملامح التى تقربها من الرواية ، بالمعنى الحديث لكلمة رواية ٠ ولكن تلك الأعمال ليست الا ظواهر تماثل الرواية وتشبهها من بعض النواحى ولكنها لا تنتسب اليها ٠

والسبب فى ذلك ، ان النثر الروائى فى الحضارات القديمة او العصور الوسطى لم تتوفر له تلك المجموعة الكاملة من الخصائص الرئيسية التى تقوم بالدور المحدد لمضمون وشكل الرواية ٠ والصحيح ان الأعمال الفنية التى اشرنا اليها (الحمار الذهبى وغيرها) ليست اكثر من انواع خاصة جمعت بين الشعر والسرد ، انواع انبثقت وتطورت من شعر الرعاة القديم مثل : « دافنيس وخوليا » ، وانتخذت هذه الأنواع القصصية اتجاهين رئيسيين : « الكوميديا » SATURA (لاتينية) و « القصة الشعرية القصيرة » cigyllion (يونانية) ٠ اما بصدد روايات الفرسان التى نشأت فى العصور الوسطى فيجب النظر اليها باعتبارها نوعا خاصا من الملاحم ولكن مكتوبة نثرا ٠

ان الرواية ، بمعنى كلمة الرواية ، اخذت تتشكل فقط فى نهاية عصر النهضة ٠ وولادة الرواية وثيقة الصلة بتلك الظروف والمقدمات الفنية التى تجسدت فى بداية الأمر فيما عرف بـ « النوفيلا » (انظر النوفيلا) فى عصر النهضة ٠ والـ « نوفيلا » ايضا نوع خاص من ابرز نماذجه التاريخية المعروفة « حكايات الديكاميرون » تأليف « بوكاتشيو » ٠

والرواية هى ملحمة الحياة الانسانية الشخصية ٠ واذا كانت الملاحم التاريخية السابقة تجعل فى الصدارة منها الشخصيات الفنية التى تمثل الشعب ، او المجتمع ، او الدولة مثل الزعماء ، وقادة الجيوش ، ورجال الدين ، او الأبطال الذين يجسدون بقوتهم وحكمتهم قطاعا كاملا من البشر ، فان الرواية تجعل فى الصدارة منها الشخصيات الفنية التى تمثل البشر المألوفين والبسطاء ، وذلك بالقاء الضوء على المصير الشخصى والطموح الذاتى لاولئك الأبطال فى مجرى حياتهم :

---

(٢) « الهجائية » (ساتيريكون) كتبها الكاتب الرومانى petronius الذى عاش فى قصر القيصر نيرون ، ونتيجة الدسائس التى حيكت ضده مات منتحرا . وفى عمله « الهجائية » قام الكاتب بفضح الرذائل الاخلاقية للمجتمع الرومانى المنحل ، ورسم صورا حية مأخوذة من حياة الطبقة الوسطى والفقيرة ابطال « الهجائية » مغامرون افاقون من قاع المجتمع ، يتسللون الى بيت احد الاغنياء فينتحلون صفة النبلاء ويصعدون الى المجتمع الراقى ليكتشفوا مباذله . مات المؤلف عام ٦٦ من القرن الاول ميلادى .

وقد قامت الملحمة القديمة على الأحداث التاريخية الكبرى (حتى لو كانت اسطورية) ، الأحداث التي يشارك فيها او يصنعها ويخلقها أبطال رئيسيون يعبرون عن المجموع • هذا على حين ان الرواية (اذا استثنينا الرواية التاريخية والرواية الملحمية) تقوم على وقائع وحوادث الحياة الشخصية ، التي يؤلفها الكاتب في أغلب الأحيان ، بمعنى أنها ليست احداثا تاريخية كبرى •

ايضا فان أحداث الملاحم الشعبية والتاريخية تقع عادة في الماضي البعيد ، على حين تقع احداث الرواية عادة في زمننا المعاصر ، او في الماضي القريب ، هذا اذا استثنينا الرواية التاريخية باعتبارها شكلا خاصا• ايضا فان الملحمة كانت تتسم بالطابع البطولي اساسا الذي تجسد في شعر رفيع المستوى • بينما تعتمد الرواية على النثر ، باعتبارها شكلا سرديا روائيا ، يرسم الحياة اليومية الحاضرة في تجلياتها متعددة الجوانب • ويمكننا بدرجة أو باخرى من الشروط أن نحدد الرواية — من الناحية المبدئية — باعتبارها نوعا « متوسطا » و « محايدا » ، وفي ذلك بالتحديد تتضح الحداثة التاريخية للنوع الروائي • فقد سادت قبل ذلك انواع سامية (البطولية) او أنواع « منحطة » (الكوميديا) ، اما الأنواع «الوسط» بين هذا وذلك فلم تجد طريقها للتطور والانتشار •

لقد نشأت الرواية كتعبير مكتمل عن مدى التطور الذي بلغه فن النثر السردي • وعلى الرغم من تمايز الرواية عن الأشكال السابقة عليها ، الا انها الوريث الفعلي للادب الروائي في العصور الوسطى والقديمة • وعلى اساس فني جديد تماما ، تتقدم الرواية لتحمل الينا كما يقول هيجل :

« كل غنى وتعدد الأهواء ، والحالات الانسانية ، والشخصيات ، والعلاقات بين البشر ، كاشفة لنا من خلف كل ذلك صورة العالم العريضة »• وما يقوله هيجل لا يتعارض او يتناقض مع الحقيقة القائلة بان البطل الذي يشغل مركز الصدارة في الرواية هو البطل بحياته الشخصية ومصيره الذاتي ومعاناته •

في عصر نشأة وازدهار الرواية : « ••• يبرز انسان بعينه وقد تحرر من علاقاته الطبيعية التي جعلته — في عصور تاريخية سابقة — جزءا لا ينفصل من كتلة بشرية محدودة ومحددة » (كارل ماركس — نقد الاقتصاد السياسي) وهذا يعني ، من ناحية ، ان الانسان لم يعد يبرز ليمثل مجموعة محددة من البشر كما فيما مضى ، اذ تشكلت لديه حياته ومصيره الشخصي الذاتي ، وتشكل لديه وعيه بذاته • ومن ناحية اخرى ، تعني كلمات ماركس ، ان

الانسان لصبح مرتبطا ـ لا بكتلة محددة من البشر ـ بل بحياة المجتمع بأكمله، بل وحيـاة البشرية جمعـاء ٠ ويقودنا هذا بدوره الى امكانية بل وضرورة الوعى والادراك الفنى للحيـاة الاجتماعية عبر المصير الشخصى للانسان المحدد بعينه ٠ ولاشك ان هذا الوعى الفنى يتم على نحو اكثر تعقيداً ، من الادراك والوعى الفنى بمصير الشعب الذى يتمثل فى شخصية البطل الشعبى مثلمـا كان عليه الامر فى الملاحم القـديمة ٠ ومن المؤكـد أن روايات « بريفـو » ، و « فيلدنج » و « ستندال » و « لير منتوف » ، وتورجينيف وغيرها قد بلورت فى المصائر الشخصية لابطالها باعرض واعمق شكل مضمون الحيـاة الاجتماعية للعصر الذى ظهرت فيه تلك الروايات ٠ وهو الامر الذى سـنجده حتى فى تلك الروايات التى لاتجد فيها صورة واحدة لحياة المجتمع ، اذ يتركز فيها التعبير كله على الحيـاة الخاصة للانسان الفرد ٠ ذلك أن حياة الانسان ـ بعـد عصر النهضة ـ اصبحت وثيقة الصلة بحياة المجتمع فى عمومه ٠ ان معاناة وسلوك « توم جونس » (الذاتية تماما) فى رواية « فيلدنج » ، ومعاناة « فرتر » فى رواية « جوتة » وحيرة وقلق « بيتشورين » فى رواية لير منتـوف وكذلك « مدام بوفارى » ، ان مشاعر اولئك الأبطال تخترمها وتتخللها وتتضح فيهـا الحياة الاجتماعية بوضوح ٠ ولهذا فان الرواية تمكنت من أن تصبح « ملحمة » العصر الحديث ، بل انها قـد تمكنت فى بعض حالاتها الجبارة من اعادة بعث النوع الملحمى (انظر ملحمة) مثلما هو الحـال فى رواية تولستوى الملحمية « الحرب والسلام » ٠

لقـد كانت روايات « المحتالين والشطار » التى تطورت بدءا من القـرن ١٦ وحتى القـرن ١٨ ، من الناحية التاريخية هى الأشكال الأولى للروايـة التى سبقت ملاحم عصر النهضة والـ « نوفيلا » ومن تلك الروايات : فرانسيون تاليف : « سورليى » وغيرهـا ٠

وقد قام تطور النثر الذى يعتمد التحليل النفسى (فى أواخر القرن السابع عشر) بدور هـام فى تاسيس الشكل الـروائى : كتب « لاروش فوكو » ، و « لابريوبير » ، والرواية القصيرة « الأميرة كليفسكايا » تاليف « لافاييت » أيضا قامت « السير الذاتية » فى القرن ١٦ ـــ ١٧ بدور هام فى تشكيل الرواية، ففى تلك « السير الذاتية » جرى للمرة الأولى التعبير الموضوعى عن الحيـاة الخاصة ، والمعاناة الذاتية للبشر ٠ وكانت تلك السير الذاتية (وبالتحـديد « مذكرات عن طريق بحار » هى الحافز لكتابة احدى الروايات الأولى العظيمة : « مذكرات روبنسون كروزو » تاليف : « ديفو » عام ١٧١٩ ٠

وقد استكملت الرواية عناصر وجودها ونضجها فى القرن الثامن عشر ٠ وكانت رواية : « مانون ليسكو » تاليف : « انطوان بريفو » عام ١٧٣١ احدى أولى المحاولات المبكرة والاصيلة والتى شكلت نموذجا لذلك النوع الجديد من جنس الادب السردى ٠ وفى تلك الرواية ، امتزجت فى وحدة عضوية مبـدعة

تقاليد روايات المحتالين والشطار ، ونثر التحليل النفسي ، وادب « السيرة الذاتية » ٠

خلال القرن ١٨ ، سادت الرواية في الادب وتبوأت الصدارة ، بعد ان كانت في القرن ١٧ مجالا جانبيا وثانويا لفن الكلمة ٠ في القرن ١٨ تطورت الرواية في اتجاهين متميزين : الأول « رواية الحياة الاجتماعية » وكان ممثلوه: « فيلدنج » ، « صموليت » ، و « لوفي دي كوفري » ، وغيرهم ٠ اما الاتجاه الثاني ، وكان الاكثر انتشارا وازدهارا فهو « الرواية النفسية » واشهر ممثلوها : « ريتشاردسون » ، و « جوتة » ، و « روسو » ، و ستيرن ،وغيرهم

وعند اواخر القرن ١٨ ، وبدايات القرن ١٩ ـ عصر الرومانسية ـ عانت الرواية من أزمة من نوع خاص : ذلك ان الطابع الذاتي العاطفي للادب الرومانسي جوهر الرواية باعتبارها نوعا سرديا ٠ وقد لجأ الكثير من كتاب ذلك العصر (شاتوبريان ، سيننكور ، شليجل ، نوفاليس ، وغيرهم) الى كتابة الروايات التي هي أقرب الى القصائد الغنائية المنثورة ٠ الا انه في ذلك العصر اخذت تولد صيغة جديدة للرواية ، أي الرواية التاريخية ، والتي نشأت كتركيبة من نوع خاص تداخلت فيها الافكار الخاصة وقصائد الماضي الملحمية ، مثال ذلك روايات « والتر سكوت » ، و « فيكتور هوجو » ، وغيرهما ٠ وبشكل عام ، فقد كانت مرحلة الرومانسية اعدادا لمرحلة جديدة من تفتح وازدهار الرواية ٠

في الثلث الثاني من القرن ١٩ حلت مرحلة الكلاسيكية : روايات ستندال، لير منتوف ، ديكنز ، تيكري ، تورجينيف ، فلوبير ، موباسان ، وغيرهم ٠ وقام الأدب الروسي في النصف الثاني من القرن التاسع عشر بدور خاص في ارساء الرواية الكلاسيكية ، وخاصة روايات « ليو تولستوي »،«دستيوفسكي»

في أعمال هذين الكاتبين العملاقين ، تصل الرواية الى مستوى نوعي جديد ، يتضح احد الخواص المحددة للرواية ، أي قدرتها على تجسيد ما هو عام وانساني شامل عبر المصير الشخصي ، والمعاناة الذاتية للبطل ٠ ويشير تولستوي الى انه في روايات دستيوفسكي : « ٠٠ ليس الروس فقط ، بل الأجانب ايضا بوسعهم أن يتعرفوا الى ذواتهم في رواياته ، وأن يشاهدوا ارواحهم ٠٠ » ويوضح تولستوي سبب ذلك قائلا : « كلما اغترف الكاتب من الروح الانسانية بشكل أعمق ، اصبح قريبا لكافة الناس ، مألوفا لهم ، وعزيزا عليهم » ٠ وقد اعترف أساتذة الرواية الكبار الذين اتوا فيما بعد بفضل هذين الكاتبين في تطوير الرواية ، وارساء تقاليدها ، هذه التقاليد التي انطلق منها جوركي نحو الواقعية الاشتراكية ، التي اغنت الأدب العالمي بنماذج لا تتكرر مثل « الدون الهادي » تأليف شولوخوف ، وغيرها من الأعمال الهامة ٠

رقم الايداع ١٩٨٣/٦١٧١

مطبعة اخوان مورافتلى
١٩ شارع محمد رياض — عابدين
تليفون ٩٠٤٠٩٦



فيليب جلاب

مجلة كل المثقفين العرب

يصدرها حزب التجمع الوطني التقدمي الوحدوي

أدب ونقد

* دراسة : الشاعر والدولة
* استقلال المرأة فى الاسلام
* حوار مع د. جابر عصفور

أدب ونقد

مجلة كل المثقفين العرب

يصدرها حزب التجمع الوطني التقدمي الوحدوي

العدد الرابع عشر
السنة الثانية
اغسطس ١٩٨٥
مجلة شهرية
تصدر منتصف
كل شهر

□ رئيس التحرير
دكتور: الطاهر أحمد مكي

□ مدير التحرير
فريدة النقاش

□ مستشارو التحرير
جمال الغيطاني
د. عبد العظيم أنيس
د. لطيفة الزيات
ملك عبد العزيز

□ الإشراف الفني
أحمد عز العرب

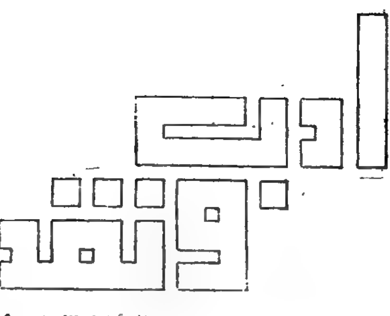
□ سكرتير التحرير
ناصر عبد المنعم

□ المراسلات □ حزب التجمع الوطني التقدمي الوحدوي - ١ شارع كريم الدولة - القاهرة

أسعار الاشتراكات لمدة سنة واحدة "١٢ عدد"

الاشتراكات داخل جمهورية مصر العربية ستة جنيهات
الاشتراكات للبلدان العربية خمسة وأربعين دولارا أو مايعادلها
الاشتراكات في البلدان الأوربية والأمريكية تسعين دولاراً أو ما يعادلها

رقم الايداع ١٩٨٣/٦١٧١



يصدرها حزب التجمع الوطني التقدمي الوحدوي

في هذا العدد :

صفحة

افتتاحية

أوهام أخرى .. ليست جديدة

فريدة النقاش

من قلب النظام ... باسترضائه ثم بلوغ رضاه عنا فى آخر المطاف بوسع المثقفين أن يلعبوا دورا مرموقا فى تغيير الأوضاع المتدهورة، أن يعدلوا الميزان ، ويقوموا المعوج وينشئوا فى آخر المطاف جسورا أخلاقية اكبر .. أجمل تزداد اتساعا كلما ازدادت قدرتهم على التأثير فيما أسماه الأستاذ سعد زهران فى كتابه الجديد « فى أصول السياسة المصرية » ، « بالراعى » ثم الوصول الى بطانته وسدنته وحتى تخيلاته وأحلامه حول صنع قرار ما ... فاذا ما نجحنا فى اختراق هذا العالم المحاط بالأسرار ، الملغم أبدا ثم أخذنا فى العمل هناك بنشاط من أجل تغيير ولو بطىء ... أو حتى للتأثير فيه بأن يكون لنا قول ، يناشد فى الراعى حس العدل وحسن الخلق ووازع الضمير وخشية الله ثم نستحلفه بحبه للرعية ، ونوقظ فى أعمق أعماقه نزوعه لأن يكون محبوبا من الناس . طيبا وخيرا نكون قد بلغنا المراد من أقرب الأبواب وأقصر الطرق . فهذا هو الطريق المضمون والمجرب من قبل لاحداث أى تغيير فى واقع الحال الذى ينحدر بسرعة ، أما استقلال الحركة الشعبية ودور الطليعة المثقفة الواعية فى الوصول الى هذا الاستقلال والدفاع عنه وصيانته بصرف النظر عن حسن نية الراعى وخلقه فهو أمر — فضلا عن أنه أخفق دائما فى تاريخنا الحديث كله — بات أصعب وأصعب فى ظل تعقيدات العالم الحديث وقوة ومنعة جهاز الدولة بمؤسساته المتشعبة ، وبارتباط للناس الوثيق به وتطلعها اليه ، وحيث أن الناس هم بشكل خاص مصدر هذه الفكرة وهم الذين طالما وضعوها فى التنفيذ عمليا منذ أن كان فرعون مصر هو مصر ذاتها ... فان الطريق الآخر ... طريق الاستقلال يبقى وهما مستوردا مع أفكار أخرى من خزانة الديمقراطية البورجوازية الغربية الغربية هو وهم — على حد قولهم — لن يفضى فى واقعنا المتخلف بسماته وخصوصيته الا لقبض الريح مع مزيد

من الخيبات . والراعى فى مجمل الكتابات التى تقترب من هــذه الفكرة بطريقة أو أخرى هو غالبا محايد ، يقف فى النقطة المركزية التى تلتقى عندها وفى حضرتها كل المتناقضا ت، كما أنه يلتبس كلية مع الدولة التى هى بدورها محايدة بل خالدة وميتافيزيقية وهما يكونان معا باندماجهما سلطة الحـــكم التى هى تجسيد للأمة ورمز لمجدها وعزتهـــا وتماسكها ، وعلى جميع المثقفين ان يدافعوا عن هذا التماسك ذودا عن المجد .

بل ان بعض الكتاب والمفكرين انصـــار هذه الفكرة ودعاتها أخذوا يتحسرون بمرارة على تقلص نفوذ وصلاحيات رئيس الدولة عمليـــا باعتبار ذلك نذير تفكك المركزية وتسيب المرعى وضياع المجد .

وهى دعوة مغرية لم تعـــدم البراهين القـــوية التى يغذيها الواقع بهـــا كما تغذيها الخبرة التاريخيـــة منذ دولة محمد على مرورا بخروج احمد عرابى من قلب مؤسســة الحكم الخديوى زعيما لثورة ونظـــام جديد ثم ثورة ٢٣ يوليـــو بقيادة جمال عبد النــاصر التى بلغت هــذه الفكرة أوجهـــا فى ظلها ، خاصة بعد الشعبية الكاسحة التى حققتهـــا الرئيس عبد الناصر بعد معـــارك متواصلة ضد الاستعمار والصهيونية ثم الرجعية المحلية والعربية فولدت تلك الشخصية «الكاريسمية» كما اصطلح على تسميتها فى القاموس الســياسى والتى تكونت لعـــدد كبير من قادة الشعوب وزعمائها فى ظل معارك قومية واجتماعية متعددة .

وكان عبد النــاصر فى وطننا يلبى ذلك التـوق الغامض الـــذى خلقته المفاسد والاحباطات لدى الشـــعب .. التوق الغامض لحـــاكم « مستبد عادل » يقضى بسيفه المسلول على المحتلين الأجانب ويمحـــو الظلم من على وجـــه الأرض ويستبد بالظـــالمين ، وليبن حينئذ دولته كيفما شاء ... حتى ولو طالت المظالم ... وطالت الضربات الأعداء والأصدقاء معـــا .

عبر الشـــاعر احمد عبد المعطى حجازى فى قصيدته « مرثية للعمر الجميل » ابلغ تعبير واصدقه .. عن هذا التوق وذلك التفويض المطلق المفعم بوجـــد عميق فبدا كما لو أن الناس والشـــعراء لا يصـــدقون ان حلمهم يمشى بينهم .

كان بيتى بقرطبـــــة ،

والســــماء بســـــاط ،

وقلبى ابريــــق خمـــر ،

وبين يــدى النجـــوم

صاح بي صائح : لا تصدق !

ولكنني كنت اضرب أوتار قيثارتي ..

باحثا عن قرارة صـــوت قـــديم

لم اكن بالمصـــدق ، او بالمكذب ،

كنت أغنى ، وكان النـــدامى

يملأون الســـماء رضى وابتساما !

والســـــماء صـــحارى ،

وظهر مدينتنـــا صـــهوة ،

والطريـــــق

من القـــدس للقادســـية جـــد طويل

قالت لي :

كيف نمضي بغير دليـــــل

قلت !

هاك المدينـــــة تحتـــك ،

فانتظـــر وجوه سلاطينها الغـــابرين ،

وعلقة فوق ابوابهـــا ، واتق اللـــه فينا

كنت احـــلم حينئذ ،

كنت في قلعـــة من قلاع المدينة ملقى ســـجينا

كنت أكتب مظلمـــة ،

واراقب موكبـــك الذهبـــى

فتأخذني نشـــوة ، وامزق مظلمتى

ثم اكتب فيـــك قصـــيدة

آه يا ســـــيدى !

كـــم عطشنا الى زمن يأخـــذ القلب ،

قلنــا لك اصنع كما تشــتهى ،
واعد للمدينــة لؤلؤة العــدل ،
ولؤلؤة المســتحيل الفريدة .

وكمــا لم يأبه حجــازى ــ الذى كتب مرثيته بعد الاخفــاق الشــامل ــ للتناقض الزاعق فى مقولته حين كان منغمسا لشوشته فى الحــلم فى ذلك العمر الجميل ، فإن صلاح عبد الصــبور بدوره لم يأبه للنزوع الرومانسى البطــولى فى تطليق قصير وملتــاع وكانت بوادر ازمة صــحية قد اخذت تلوح بالنســبة للرئيس عبد النــاصر بعــد سقوط دولة الوحدة فى سبتمبر ١٩٦١ وكان العنــوان ملخصــا مقتضبا لهــذه الفــكرة .

« كــل ما يهمنــا الآن هــو انت »

ثم كان ان ذاق كلاهما مرارة النجيمة فى ١٩٦٧ وامتلا بحــزن مقيــم وتوالت المراثى والاســئلة .. ثم كان الانتفضــاض الســاداتى الخاطف والسهل على الدولة الناصرية اجابة شافية .

الآن :

كيف اعرف ان الذى بايعتــه المدينــة

ليس الــذى وعدتنــا الســماء ؟!

يقــول حجــازى ..

* * *

والآن يجرى طرح المقــولة من جــديد بدهاء وينطــلق بهــا مثقفون كحبــة اخيرة للرجــاء يئنون عنــدها وعورة طــريق ملغم مليء بالحفــر تحوطه اســلاك شائكة جهزتهــا جميعا ــ وبعنــاية فائقة ــ تلك المؤسسة برجالها وراعيها حتى لا تنتزع حركة الشــعب استقلالها وحتى يبقى مثقفون شرفاء وقد تعلقت ابصارهم بالراعى وحدود المرعى المســموح بالنظــر فيها ... ويتوهــون فى قلب اصــحاب المــآرب الشخصية الصغيرة والكبيرة الذين يدركون بمالهم من خبــرة وحنكة وذكاء وظفوها جميعــا لخدمة العــالم القــائم ان طريــق التغيير ــ ذلك التغيير الذى لا يعنيهم فى شيء ــ لابــد أن يمر عبــر اســتقلال الحــركة الشعبية بقيادة طلائعهــا من العمال والمثقفين حيث الكعبة الحقيقية للرجــاء .

فريــدة النقاش

ماهو الفن ؟

ليف تولستوى

ترجمة وتقديم : احمد الخميسى

قال الكاتب الفرنسى الكبير اناتول فرانس عن ليف تولستوى : « اننا نحنى رؤوسنا امام تولستوى ، الذى يفوح منه عطر مملكة الجمال الفكرى على الاصالة جمعاء » ، وقال عنه توماس مان « ان قوة فن تولستوى فوق اية مقارنة » لقد ارتفع انتاج تولستوى الادبى ليصبح قمة من قمم الادب الواقعى الكلاسيكى فى القرن التاسع عشر ، بفضل موهبته الهائلة ، وادراكه لدور الفنان الذى لخصه على النحو التالى : « ان الفنان ، فنان فقط ، لانه يرى المواد لا كما يرغب فى ان يراها ، بل كما هى فى الاصل » . لقد ولد تولستوى عام ١٨٢٨ ، وواصل الكتابة لفترة تزيد عن نصف قرن ، وبعد وفاته عام ١٩١٠ كتب عنه لينين عدة مقالات ، يقول فى واحدة منها : « لقد تولى تولستوى ومضت روسيا ما قبل الثورة ، روسيا التى عبر هذا الفنان العبقرى، عن ضعفها وقوتها فى فلسفته ، وصورهما فى مؤلفاته ، لكن فى تراثه اشياء لم تذهب مع الماضى .. بل بقيت للمستقبل » .

ولا شك ان الكثير من تولستوى سيبقى للمستقبل ، لكى نتعلم منه، ولكن اهم ما يجب النظر اليه،والتمعن فيه هو : منهج تولستوى الواقعى، وفهمه للفن ، ودور الفن .. وهذه المقالة التى لم تترجم من قبل ، تكشف بوضوح عن رؤية ذلك الفنان العبقرى لماهية الفن ، وحين يفرغ القارىء من مطالعة تلك المقالة التى نقدمها هنا ، سيكتشف « ماهية الفن » التى خلقت « الحرب والسلام » ، و « آنا كارنينا » ، وغيرها من روائع الروائى الكبير .. ان هذه المقالة تهدم بوضوح كل الاسس التى تقوم عليها النظريات التى تعتبر ان قوة الفن تكمن فى جماله ، وان دور الفن هو « الامتاع » ..

ان تولستوى يقدم تصوره للفن ، باعتباره ضرورة رافقت التاريخ البشرى كله ، وتتقاطع رؤية الكاتب العملاق مع افكار مازالت تشيع : هل للفن هدف ؟ . أم أن الفن يستهدف المتعة الخالصة ، بمعنى هل أن هناك دورا محددا لابد للفن من القيام به ، أم لا ؟ . وعلى الرغم من الاطالة التى قد يحسها القارىء فى شرح تولستوى لفكرة (قدرة الفن المتمثلة فى عدوى الآخرين بالمشاعر) ، الا أن القارىء سيلمس ايضا ما هو جوهرى وهام ، اى تحديد تولستوى الفن باعتباره وسيلة

للتواصل الروحى بين البشر ، باعتباره شرطا من شروط الحياة الانسانية، مثله فى ذلك مثل اللغة ، وهو — مثل اللغة — يتخلل كل جوانب حياتنا، ويوسع تولستوى من فهم « الفن » ، فيخرجه من الأطار الضيق الذى اعتدنا النظر اليه ، ذلك « أن الحياة الانسانية بكاملها ، ممتلئة ، ومترعة ، بمختلف انواع الإبداع الفنى من كل صنف ، بدءا من اغانى المهد ، والنكات ، والتقليد الكاريكاتورى ، وزينة النساء ، والبيوت ، والملابس ، حتى الطقوس الكنسية ، ومواكب الجنازات . كل ذلك نشاط فنى » . وليست : « العمارة والتماثيل والشعر ، والرواية ، الا أصغر قسط من ذلك الفن الواسع الذى نتعامل به مع بعضنا البعض فى الحياة » .

ان ادارك الفن على ذلك النحو ، لا يوسع منه فحسب ، ولكنه يكشف عن كونه ضرورة ملازمة للحياة ، ذات هدف ، وليس هدفه هو « الجمال » فى حد ذاته ، بل التواصل ، والتعارف الروحى بين البشر.

ما هو الفن ؟ ..

ما هو « هذا الفن » الذى يعد هاما الى هذه الدرجة وضروريا للبشرية ؟ بحيث يمكن لاجله التضحية ليس فقط بجهد الانسان وعمله وحياته ، بل وبكل ما يملك ؟ .

ما هو الفن ؟ . كيف .. اتسأل ما هو الفن ؟ . الفن هو المعمار ، النحت ، الرسم ، الموسيقى ، الشعر بكل أنواعه . هكذا سوف يجيبك الانسان العادى « المتوسط » ، الذى يحب الفن . بل وربما تكون هذه اجابة الفنان نفسه ، الذى يفترض أن القضية التى يتحدث عنها ، مسألة واضحة تماما ، وكل الناس يفهمونها « هكذا » ، على نحو واحد . فى هذه الحالة أسأله : لكننا نرى فى المعمار ابنية بسيطة ، لا يمكن اعتبارها عملا فنيا ، أضف الى ذلك ، أن هناك ابنية تدعى انها من فن المعمار ، على الرغم من انها أبنية قبيحة ، وغير موفقة ، ولهذا لا يمكن لأحد أن يقر بأنها فن . فما الذى يتميز به موضوع الفن ؟

ان هذا السؤال ينطبق ايضا ، بالضبط ، على النحت ، والموسيقى ، والشعر ، والحقيقة ان الفن بكل انواعه ، يقع بين حدين : فالفائدة العملية تحد الفن من ناحية ، ومن ناحية اخرى تحده المحاولات الفاشلة فنيا . كيف نستخلص الفن من بين هذين الحدين ؟ . وحتى هذا السؤال ، لن يربك الانسان متوسط الثقافة ، أو الفنان الذى لم يدرس بتعمق علم الجمال ، وسيبدو له ، أن تلك قضية محلولة من زمان ، ومعروفة للجميع على أفضل نحو . وسوف يجيبك هذا الانسان متوسط الثقافة : « الفن ، هو النشاط الذى يفصح عن الجمال » . فى هذه الحالة اسأله : « حسنا .. لو ان ذلك

هو جوهر الفن ، فهل تعتبر الباليه ، والاوبريت أيضا من الفنون ؟ » وسيرد عليك الانسان متوسط الثقافة بالرغم من الشك الذى يساوره : « نعم . البالية المتع ، والاوبريت الجميلة ، فن أيضا ، بقدر ما يبرزان الجمال » .

والآن ، لا داعى — أكثر من ذلك — لان تسأل هذا الانسان المتوسط عما يميز « الباليه المتع » و « الاوبريت الجميلة » عن «الباليه غير المتع» و « الاوبريت غير الجميلة » ، ذلك أن الاجابة هذه المرة ستكون صعبة عليه بالتأكيد . ولكن اسأل نفس الانسان : هل يعد من الفن نشاط مصمم الازياء ، والحلاق ، ومزين وجوه النساء فى البالية والاوبريت ، وكذلك الخياط (الترزى) ، ومؤلف العطور ، والطاهى ؟ . وفى أغلب الحالات ، سينفى أخونا هذا ، أن نشاط الخياط والحلاق ومصمم الازياء والطاهى ، يدخل فى نطاق الفن . وهنا يخطىء الانسان المتوسط الثقافة ، بالتحديد لانه « انسان متوسط » وليس أخصائيا ، ولم يشغل نفسه بقضايا علم الجمال .

اذن ، فان ادراك الفن باعتباره « تجلى الجمال » ، أمر ليس بهذه البساطة التى نظنها ، وخاصة الآن ، بعد ان صار أساتذة علم الجمال الجدد ، يدرجون فى « مفهوم الجمال » حواسنا ، من لمس وتذوق وشم .

ولكن هذا الانسان ، اما انه لا يدرى ، أو انه لا يريد ان يعرف . فهو مقتنع تمام الاقتناع بأن كافة قضايا الفن يمكن حسمها بوضوح وبساطة بالقول بأن : « الجمال هو مضمون الفن » .

ولكن .. ما هو هذا « الجمال » الذى يعد — حسب رأيه — مضمون الفن ؟ . ما هو هذا الجمال وكيف نحدده ؟ .

ويحدث فى أغلب الحالات ، انه كلما كان مفهوم كلمة ما مبهما وغير واضح ، زادت ثقة الناس واعتدادهم وهم يرددون تلك الكلمة ، متخذين — أثناء ذلك — هيئة الشخص العالم بأن المقصود بها هو امر واضح وبسيط الى درجة أنه لا داعى للحديث حول ما تعنيه الكلمة بالفعل،فمن المفترض بداهة ان مفهوم كلمة « الجمال » معروف ومفهوم للجميع . هذا على الرغم من ان مفهوم هذه الكلمة ، مازال غير معروف ، بل ولا يزال تحديده حتى الآن ، من القضايا المفتوحة بلا حدود لمختلف الاجتهادات ، ومع كل مؤلف فى علم الجمال ، تحل هذه القضية بطريقة جديدة ، هذا على الرغم من أنه قد مرت مائة وخمسين عاما منذ ان تأسس علم الجمال (من سنة ١٧٥٠) بفضل « باوم جارتن » ، وعلى الرغم من صدور جبال من الكتب التى ألفها فى ذلك الموضوع العلماء والاساتذة المختصون والمفكرون الذين يتسمون بعمق دراساتهم .

وبلغتنا الروسية ، فإن كلمة «جمال» لا تعني لدينا ، الا ما يستهوى ويعجب نواظرنا فحسب . مع أننا — في السنوات الاخيرة ، شرعنا نقول : « تصرف وسلوك غير جميل » ، أيضا : « موسيقى جميلة » ، ولكن ذلك ليس من صميم اللغة الروسية . فالانسان الروسي الذي ينتمي لعامة الشعب ، ولا المسالم له باللغات الاجنبية ، لن يفهمك اذا قلت له : « ان الشخص الذي وهب غيره سرواله الوحيد والأخير ، قد سلك على نحو «جميل» ، أو ما شابه ذلك ، كأن تقول له : «ان الرجل الذي خدع صديقه قد سلك بشكل « غير جميل » ، أو اذا قلت له : « هذه الاغنية جميلة » . في لغتنا الروسية يمكن للسلوك أن يكون « طيبا » ، أو « صالحا » ، واما « شريرا » ، أو « خبيثا » . كما أن الموسيقى يمكن أن تكون « عذبة مبهجة » ، أو « حسنة » ، واما أن تكون : « غير عذبة » ، أو « ليست حسنة » . ولكن لا وجود لمثل هذه التعبيرات : « موسيقى جميلة » ، و « موسيقى غير جميلة » .

الجمال في لغتنا صفة يمكن أن تنطبق على الانسان ، الحصان ، المنزل ، المنظر ، الحركة ، اما فيما يتعلق بالسلوك ، والافكار ، والناس ، والموسيقى ، فاننا — اذا أعجبنا شيء من ذلك — نقول ، أنه شيء « صالح » ، فان لم يعجبنا قلنا : « انه خبيث » أو « طالح » . ولكننا نطلق كلمة « جميل » فقط على ما يسر أبصارنا . وهكذا ، فان كلمة « صالح ، جيد » تتضمن مفهوم « الجمال » ، ولكن العكس غير وارد : فمفهوم « الجميل » لا يحتوى على مفهوم « الصالح » . فاذا تكلمنا عن شيء « جيد » ، نقدره انطلاقا من شكله الخارجي ، فاننا بذلك نعني أن ذلك الشيء « جميل » ، بينما لو اننا قلنا : «جميل» ، فان ذلك لا يعني على الاطلاق أن الشيء المحدد « جيد » أو صالح » .

ان ملاحظة المعنى الذي اتسمت به في لغتنا كلمة : « جمال » ، و «الجميل» ، بل وملاحظة نفس الظاهرة في لغات الشعوب التي انشأت علم الجمال ، يكشف عن المعنى الخاص الذي ضمنته تلك الشعوب كلمة « الجمال » ، فقد تضمن « الجمال » عندها ، بالتحديد معنى : الصالح ، الجيد ، النافع[1] .

---

(1) في لغتنا العربية ، تفسر معظم قواميس اللغة كلمة « جمال » على أنه : الحسن ، والشيء الحسن ، ضد السوء . كما أنه اذا حسن الشيء حسنا ، فانه قد « جمل » اي صار جليلا . فكلمة « جمال » بمعنى الحسن ، تتضمن معنى الجودة ، والصلاح ، والنفع . وكلمة « الادب » اوضح في ذلك المجال ، فهي تتضمن : المعاقبة على الاساءة ، والتقويم ، وكذا « الادب الفني » ، وكلمة : « ثقافة » المشتقة من « ثقف » الشيء اي : أقام المعوج منه . ففي لغتنا ايضا تتضمن كلمات : الادب ، الثقافة ، الجمال ، معنى : الشيء الصالح ، والنافع : المترجم .

والآن ، ما هو جوهر ذلك المعنى ؟ . ما هو « الجمال » كما تفهمه الشعوب الاوروبية ؟ . ما هو مفهوم « الجمال » في واقع الامر ؟ هذا المفهوم الذى يقبض عليه الناس بشدة لتحديد « الفن » ؟ .

اننا نطلق كلمة « الجمال » **بالمعنى الذاتى** على كل ما يهبنا متعة او لذة من صنوف المتع المعروفة . **وبالمعنى الموضوعى** ، فاننا نسمى «الجمال» شيئا ما ، أشبه ما يكون بالمطلق ، والكامل ، شيئا يقع خارج ذواتنا . ولكن . . اذا كنا نتعرف (خارج ذواتنا) الى ذلك « المطلق والكامل » ، ونقر بوجوده ، لاننا نتلقى — بفضل تجلى ذلك المطلق الكامل — نوعا محددا من المتعة ، فان التحديد الموضوعى للجمال فى هذه الحالة ، لن يكون سوى تعبيرا عن الذات . **والحقيقة ان ادراك «الجمال» بالمعنى الاول او الثانى، يقودنا الى الانطلاق من « المتعة المحددة التى يهبنا اياها »** ، **اى اننا نعتبر ان ما يعجبنا هو « الجمال »** ، الذى لا يشترط ان يحرك فينا شوقا لشىء ما . .

ولقد تعددت محاولات تحديد « الجمال المطلق فى حد ذاته » ، بدءا من القول بأنه : « محاكاة الطبيعة » ، و « التوافق والتلاؤم » ، و « ترتيب الاجزاء على نحو متماثل » (السيمترية) ، و « التناسق والانسجام » ، و « وحدة التنوع » الى آخر كل ذلك . والحق ان كل تلك التفسيرات ، اما أنها لا تحدد شيئا على الاطلاق ، او انها تلتقط وتحدد فقط بعض الملامح المميزة لبعض من حالات الابداع الفنى ، ومن ثم فهى لا تشمل كافة جوانب ما اعتبره الناس دوما ، وما يعتبرونه الآن « الفن » .

ليس هناك تحديد موضوعى للجمال ، والتحديدات القائمة الآن ، الميتافيزيقية ، او المستقاة من التجربة ، تفضى كلها الى تحديد ذاتى لماهية الجمال ، وعلاوة على ذلك **فمن الغريب القول بأن الفن هو الشكل الذى يتجلى فيه الجمال** . « **فالجمال هو ما يسرنا ويعجبنا دون أن يحرك فينا** الشوق لشىء ما) . . . ويقوم علم الجمال الراهن على الآتى : مادمنا قد اعترفنا لابداع فنى ما ، بأنه ممتاز (**لانه يعجبنا**) فان علينا أن ننشىء نظرية للفن ، **يجرى وفقها اعتبار كل ابداع فنى يعجب وسطا محددا من** الناس . وهكذا تنشأ قاعدة فنية ، تعتبر الابداع الفنى الذى يلاقى اعجاب الناس فنا : (فيدياس ، سوفوكل ، هوميروس ، رافائيل ، باخ ، بيتهوفن ، دانتى ، شكسبير ، جوته ، الخ) ، ومن ثم فلابد لتلك القاعدة الفنية ، وللحكم الجمالى أن يتحدد على نحو معين بحيث يتسع لكل ذلك الابداع الفنى . ان الحكم على « اهلية » ومغزى الفن ، يتم انطلاقا من « مطابقة الفن او عدم مطابقته » للقواعد الفنية التى وضعناها ، القواعد

التى تصادفنا كثيرا فى علم الجمال .. هـذا على حين انه من المفترض لنشاط فكرى (علم الجمال) يطلق على نفسه صفة « العلم » ان يقوم بتحديد خواص وقوانين الفن ، ومفهوم « الجمال » (اذا كان الجمال هو مضمون الفن) ، وخاصية « التذوق » واهميته (اذا كان التذوق هو مفتاح الاجابة عن « ماهية الفن ») ، وبعد كل ذلك ، وعلى اساس من تلك القوانين ، نقر بأن الفن هو الابداع الذى يندرج تحت تلك القوانين . وما لا يندرج تحتها فاننا ننحيه خارج دائرة الفن .

اما نظرية الفن ، القائمة على « الجمال » ، والتى تطرح نفسها فى ملامح جمالية مبهمة ، فانها لا تزيد فى الحقيقة عن كونها اعتراف بأن الفن الجيد ، هو ما اعجبه ، وما يعجب الناس ، اى وسطا محددا من الناس .

والحق انه لتحديد اى من الانشطة الانسانية ، لتحديد اهمية هـذا النشاط ومغزاه ، لابد لنا ان نفهم دلالة ومعنى ذلك النشاط . ولهذا ، لابد قبل كل شىء ، من تامل وتفحص ذلك النشاط فى حد ذاته ، فى ارتباطه باسبابه ، ونتائجه ، وليس فقط من زاويـة المتعة التى نتلقاها من ذلك النشاط .

فنحن ، اذا اعتمدنا فكرة ان هدف اى نشاط انسانى ، ينحصر فقط فى « امتاعنا » ، وبناء على هذه المتعة حددنا « ذلك النشاط » ، فلا شك ان تحديدنا ذاك سيكون تحديدا باطلا . وهذا هو بالضبط ما تم بصدد تحديد « الفن » .

ولكن .. اذا تناولنا موضوع الطعام والاكل ، فهل يعقل احد ان يخطر بعقل ما فكرة ان اهمية الطعام تكمن فى المتعة التى نحسـها ونحن نلتهمه ؟ ! . ويعلم كل انسان ، ان ارضاء ذوقنا ، لا يمكن ان يكون اساسا لتحديد اهمية الطعام ، ولهذا ، لا يمكننا ان نفترض ، بل وليس لدينا اى حق لكى نفترض ان غداءنا الذى اعتدنا عليه (مصحوبا بالفلفل ، والجبن السويسرى ، والنبيذ) ، هو افضل طعام انسانى ، لانه يعجبنا نحن ! .

ايضا ، بالنسبة للجمال ، او ما يحوز على اعجابنا ، فان هـذا المفهوم لا يمكن ان يصلح اساسا لتحديد ماهية الفن ، كما ان مجموعة من المواضيع التى تسرنا ، لا يمكن ان تشكل نموذجا لما يجب ان يكون عامه الفن .

ان التصور القائل بأن هدف ومغزى الفن يكمن فى المتعـة التى يوفرها لنا ، يشبه فكرة الناس (المتوحشين مثلا) الذين يقفون عند ادنى

درجات السلم الحضاري ، حين يتصورون أن هدف ومغزى الطعام يكمن بالذات فى المتعة التى نحسها ونحن نتناوله ...

ولكى نصل الى تحديد دقيق للفن ، يجب علينا اولا ان نكف عن النظر الى الفن باعتباره وسيلة للمتعة ، وان ننظر اليه باعتباره شرطا من شروط الحياة الانسانية . ان هذه الرؤية للفن ، ستجعلنا ندرك ان الفن هو احدى وسائل الاتصال بين الناس .

ان كل ابداع فنى يضع المتلقى فى علاقة اتصال محددة ، سواء بالعمل الفنى ، او باولئك الذين (فى نفس الوقت مع ذاك المتلقى ، او قبله ، أو بعده) يتلقون نفس الانطباع الفنى .

وبالضبط ، كما ان الكلمة تحمل الفكرة وتنقل الخبرة للناس،باعتبارها (الكلمة) وسيلة لتوحيد البشر ، فان الفن يقوم بنفس الدور . وخاصية الفن كوسيلة للاتصال بين البشر ، تكمن فى أن الناس ينقلون لبعضهم البعض — عبر الفن — عالمهم الروحى ، ومشاعرهم . على حين انه — فى اتصال الناس عبر الكلمة — يقوم انسان واحد بنقل افكاره لانسان آخر .

ان النشاط الفنى يعتمد اساسا على ان الانسان الذى يتلقى بالسمع أو البصر تعبيرا عن شعور انسان آخر ، قادر على معاناة نفس الشعور ، الذى عبر عنه الآخر . وسنضرب مثلا بسيطا : اذا ابتسم شخص ، يحس الانسان الآخر بالبهجة ، واذا بكى شخص ، فان الانسان الذى يسمع بكاءه يصبح حزينا ، اذا انفعل انسان وسلك على نحو عصبى ، فان هذه الحالة ستنتقل الى من ينظر اليه . واذا اشاع انسان بحركاته ، ونبرة صوته النشاط والحزم ، أو على العكس من ذلك ، اذا أشاع من حوله الخمول والكآبة ، فان هذه الحالة ستنتقل وتسرى فيمن حوله . واذا شرع انسان فى الصراخ والتأوه معبرا عن آلامه ، فان الشعور بتلك الآلام ينتقل الى الآخرين . واذا أخذ انسان يفصح عن شعوره بالانبهار ، أو الاجلال ، أو الرعب ، أو أخذ يكشف عن احترامه لمواضيع محددة ، او تقديره لاشخاص بعينهم ، أو ظواهر معينة ، فان عدوى تلك المشاعر ستنتقل الى الآخرين ، فيعانون نفس مشاعر الانبهار ، والاجلال ، والرعب ، والاحترام لنفس المواضيع ، والاشخاص ، والظواهر .

اذ، النشاط الفنى ، يقوم على قدرة البشر على استقبال وتلقى عدوى مشاعر الآخرين .

ومع ذلك ، اذا استطاع انسان ان يعدى انسانا آخر ، او اناسا آخرين على نحو مباشر ، سواء بهيئته ، او بالاصوات التى يصدرها ، او استطاع أن يرغم انسانا آخر على التثاؤب (فى نفس الوقت الذى يحس فيه بحاجته الى التثاؤب) ، او استطاع (وهو فى نفس الوقت يبتسم لسبب ما) ، او يبكى ، او يعانى) أن ينقل تلك المشاعر الى الآخرين ، فان ذلك ليس فنا بعد .

ذلك ان الفن يبدا فقط ، حينما ينقل الانسان مشاعره التى يعانيها الى الآخرين ، بهدف محدد ، حينما يستحضر تلك المشاعر — من جديد — الى نفسه ، ثم يعبر عنها باشارات خارجية معينة .

واليكم ، ابسط مثال يوضح ما اقصده : فلنفترض ان هناك صبيا يحس بالرعب لالتقائه بذئب،وان ذلك الصبى يقص ما جرى له مع الذئب،وانه لكى ينقل الى الآخرين الذعر الذى احسه ، راح يصور نفسه ، وحالته عند مواجهته للذئب ، فوصف الغابة التى كان بها ، وسيره المطمئن ، ثم هيئة الذئب ، وتوثبه ، والمسافة التى كانت تفصل بينهما ، الى آخر كل ذلك ، فاذا كان الصبى — اثناء قصته كلها — يعانى مرة اخرى الذعر الذى احسه ، ونقل عدوى ذلك الذعر الى مستمعيه واجبرهم علىمعايشة ذلك الشعور،فان ذلك «فن» . اما اذا كان الصبى لم ير على الاطلاق ذلك الذئب المزعوم ، وكل ما فى الامر انه غالبا ما ارتعب لاحتمال وقوع مثل هذه الحادثة ، واذا كان الصبى قد رغب فى عدوى الآخرين بالشعور الذى احسه ، فابتدع لتلك المواجهة مع الذئب ، وقصها هكذا ، بحيث ان قصته اثارت فى مستمعيه « شعوره هو » حين تخيل لقاءه بالذئب ، فان هذا ايضا « فن » . على ذلك النحو يتمثل « الفن » ايضا : حين يعايش الانسان فى الخيال او فى الواقع رعب المخاوف ، او روعة المتعة ، فيعبر عن ذلك على لوحة من قماش ، او يستنطق المرمر تلك المشاعر ، بحيث يعدى الآخرين بها . ومن الفن ايضا ، اذ مر الانسان بشعور محدد ، او تلبسه ، كان يتقمص حالة المرح ، او البهجة ، الحزن ، او القنوط،النشاط، او الكآبة ، ويصور لنا الكيفية التى ينتقل بها من شعور الى آخر ، معبرا بالأصوات عن تلك المشاعر ، معبرا هكذا بحيث تنتقل عدوى تلك المشاعر الى المستمعين ، فيحسون بها ، كما احس بها هو .

ان المشاعر الانسانية غنية ومتنوعة بلا حدود : المشاعر المتاججة ، والضعيفة ، العظيمة ، والمنحطة ، المشاعر الحمقاء ، والطيبة ، ولو أن هذه المشاعر تمكنت من عدوى القارىء : او المشاهد ، او المستمع ، فانها تشكل مادة وموضوعا للفن . أن الاحساس بانكار الذات ، او الاستكانة للقدر ، او المشيئة الالهية ، وكل ما تنقله الدراما ، او انبهار العاشقين الذى تصفه الرواية ، او الشعور بالرغبة العنيفة الذى تصوره اللوحة ،

او الاحساس بالنشاط والتأهب الذى تعدينا به مارشات الموسيقى الاحتفالية ، او الشعور بالمرح الذى يتسرب الينا من الرقص ، أو الفكاهه وليدة النكتة المضحكة ، او الشعور بالهدوء والراحة الذى ينتقل الينا من منظر مسائى ، أو من اغانى الهدهدة . كل ذلك هو الفن .

ان الفن هو قدرة المؤلف على عدوى المشاهد أو المستمع بما يحسه المؤلف . ان الابداع الفنى يكمن فى قدرة المؤلف على أن يستدعى الى نفسه شعورا مر به ، يستدعيه عن طريق الحركة المباشرة،او الخطوط والالوان ، الأصوات ، النماذج ، الصور الفنية التى تتخلق بالكلمات ، ونقل هذا الشعور على النحو الذى يحس به الآخرون نفس الشعور ، الفن ، هو هذا النشاط الابداعى الانسانى ، المتمثل فى ان انسانا فردا ، ينقل بوعى ، وباشارات خارجية ، المشاعر التى احسها او يحسها للآخرين ، بحيث يحسون نفس المشاعر .

ليس الفن اذن ، كما يقول الميتافيزيقيون ، هو تجلى افكار مبهمة من نوع او آخر ، وليس الفن كما يقولون هو تجلى الجمال ، الفن ايضا ليس لعبة ، كما يحلو لعلماء علم الجمال الفسيولوجيين ان يرددوا ، فالفن لديهم لعبة يسرب فيها الانسان طاقاته الزائدة ، الفن ايضا ليس تنفيسا عن الانفعالات بحركة خارجية ، وليس متعة ، الفن وسيلة الاتصال والتواصل بين البشر(١) ، وسيلة توحدهم فى نفس المشاعر ذاتها ، وعبر هذه المشاعر ، فالفن ضرورة الحياة ، والتقدم ، لخير انسان محدد، ولخير البشرية كلها .

وبفضل قدرة الانسان على ادراك افكار الآخرين المصوغة فى كلمات، بفضل هذه القدرة ، **يمكن لكل انسان ان يعرف كل ما انجزته البشرية من اجله فى هذا المضمار** ، بل ويمكنه فى الوقت الحاضر ، أن يشاركه فى النشاط الفكرى مع الآخرين ، وبفضل تلك القدرة يصبح بوسعة أن ينقل الأفكار التى استوعبها ، وافكاره الخلصة التى ظهرت بفضل ما استوعبه، بوسعه أن ينقل كل ذلك الى معاصريه ، والى من يأتون من بعدهم ، وهذا هو الوضع بالضبط بالنسبة للفن ، فبفضل قدرة الانسان على تلقى عدوى مشاعر الآخرين ، عبر الفن ، يصبح متاحا له — فى مجال المشاعر — كل ما عانته البشرية من احاسيس قبله . وتصبح متاحة له مشاعر المعاصرين له من البشر ، بل والمشاعر التى مارت بها النفوس قبل آلاف الأعوام ، كما يصبح بوسعه أن ينقل مشاعره الى الآخرين .

ولو لم تتوفر للبشر القدرة على استيعاب وتلقى كل تلك الأفكار التى ابتدعها الآخرون من قبل ، وانتقلت الينا عبر الكلمات ، ولو لم تتوفر

---

(١) الفن والحياة الاجتماعية » مقالة بليخانوف الشهيرة وفيها يحدد الفن تحديدا مقاربا لتولستوى ، فيقول : « الفن وسيلة من وسائل التعاطف الروحى بين الناس » . المترجم .

للبشر القدرة على نقل افكارهم الى الآخرين ، لكان النـــاس اشـــبه ما يكونوا بالوحوش ..

ولو لم تتوفر ايضا قدرة الانسان الثانية ، على تلقى عدوى الفن ، لكان من الصعوبة بمكان الا يصبح البشر اكثر همجية ، والأهم : اكثر تشتتا وتبعثرا ، يناصبون بعضهم البعض للعداء والبغضاء .

ولذلك ، فان للابداع الفنى ، وللنشاط الفنى دورا غاية فى الاهمية، تماثل اهميته اللغة ، ويتمتع بقبول وانتشار مثل انتشار اللغة وذيوعها .

وكما ان اللغة والكلمـــة تؤثر فينا ، ليس فقط عبر المواعظ ، والأحاديث والكتب ، بل وعبر كل تلك الحوارات التى ننقل فيهـا خبرتنا وافكارنا لبعضنا البعض ، فان الفن ايضا (بالمعنى العام للفن) يتخلل حياتنا كلها ، وينظمها بكافة جوانبها ، ولكننا .. نسمى ، بعض ظواهـر الفن ، فقط بعض ظواهره ، نسميها « الفن » بالمعنى الضيق للكلمـة ، بالمعنى المتخصص .

لقد اعتدنا أن نفهم من كلمة « الفن » فقط ما نقراه ، او نسمعه ، او نراه على منصة المسرح ، او فى قاعات الحفـلات الغنـائية ، او فى المعارض ، العمارة ، والتماثيل ، والشعر ، والرواية .. ولكن ذلك كله ليس الا اصغر قسط ، فقط اصغر قسط من ذلك الفـن الواسـع الذى نتعامل به مع بعضنا البعض فى الحياة . ذلك ان الحياة الانسانية باكملها ممتلئة ، ومترعة ، بمختلف أنواع الابداع الفنى من كل صنف ، بدءا من

ممتلئة ، ومترعة ، بمختلف انواع الابداع الفنى من كـل صنف ، بـدءا

اغانـى المهـــد ، والنـكات ، والتقليـــد الكاريكاتورى ، وزينـــة النساء ، والبيوت ، والملابس ، وادوات البيت ، حتى الطقوس الكنسية ومواكب الجنازات . كل ذلك نشاط فنى ، وابداع . ونحن لا نطلق كلمـة « الفن » — بالمعنى الضيق للكلمة — على كافة اشكال النشاط الابداعى الانسانى الذى ينقل المشاعر الى الآخرين ، ولكننا نطلقها على جزء من كل ذلك ، جزء لسبب ما ، استخلصناه من الكل ، وراينا انه يتمتع بأهمية خاصـــة .

لقد اضفى البشر دائما اهمية خاصة ، على ذلك الجزء من النشـاط الفنى ، الجزء الذى يعبر عن مشاعرهم وينقلها ، تلك المشاعر المستمدة من الوعى الدينى ، واعتبروا ذلك الجزء الصغير من الفن ، هو « الفن » بكل معانى هذه الكلمة . على هذا النحو راى الاتدمون الفن ، على هذا النحو رآه : سقراط ، وافلاطون ، وارسطو طاليس . وعلى هذا النحــو

ايضا رأى الفن المسيحيون القدامى ، ودعاة اليهودية ، كذلك فهمه المسلمون[1] . وكل الشعوب المتدينة فى عصرنا الحالى .

ان بعضا من معلمى البشرية مثل افلاطون فى « جمهوريته » ، والمسيحيين الأوائل ، وقسما من المسلمين المتشددين ، والبوذيين ، كانوا فى الأغلب الأعم ينكرون أى فن . وقد اعتمدت نظرتهم تلك — عكس النظرة الشائعة الان والتى ترى أن قيمة الفن تتحدد وفقا لما يجلبه من متعة — اعتمدت على ان الفن — عكس الكلمة التى يمكننا الا ننصت اليها — خطر للغاية ، وتكمن خطورته بالتحديد فى قدرته على عدوى البشر بمشاعر ضد ارادتهم ، وأن ما ستفقده البشرية بمطاردة وتنحية الفن ، اقل بكثير مما ستفقده اذا اطلقت الحرية لأى فن من أى نوع .

ولا شك فى خطأ تلك النظرة التى اشرنا اليها أعلاه ، لأن اصحاب تلك النظرة كانوا ينكرون ما لا يمكن انكاره ، أى : احدى الوسائل الضرورية للتواصل بين البشر ، الوسيلة التى من دونها لم يكن للبشرية أن تحيا وتتطور . ومع ذلك ، فان النظرة الأخرى التى يعتنقها الناس فى مجتمعنا الأوروبى المتحضر ، لا تقل خطأ عن نظرة القدماء التى تنكر الفن، فالناس فى مجتمعنا ، وعصرنا يقرون بكل فن ، مادام يستهدف الجمال أي مادام يستهدف توفير المتعة للبشر .

فيما سبق من ازمنة ، خشى القدماء ان تندرج تحت الفن المواضيع التى قد تفسد الناس ، وتدفعهم للفجور ، ولهذا حرموا كل فن ، أيا كان . أما الان ، فان الناس فى مجتمعنا المعاصر يخشون أن يفقدوا اية متعة يهبها لهم الفن ، ولذلك يسعون لحمايته على اطلاقه مادام يوفر لهم المتعة. ولكنى أعتقد أن هذا الضلال الأخير ، اشد فظاظة من الضلال الأول ، واكثر خطرا وضررا على البشرية .

ليف تولستوى
(١٨٩٧ — ١٨٩٨)

---

(١) كان تولستوى ملما بمختلف جوانب الدين الاسلامى ، وثمة رسائل كثيرة تبادلها مع الامام محمد عبده ، تكشف عن تقدير الامام محمد عبده لتولستوى . المترجم .

قصة قصيرة



احمد والى

لما كتبوا فيه الشكوى للمركز توسط الناس الكبار فى البلد وقالوا « الأحسن يمتد صلح » وفى المندرة الكبيرة أضاءوا الكلوب ووضعوا المساند القطنية يتكىء عليها كبراء الناس •

اليوم كله كان الكنس والتنظيف والطبيخ ، فعشاء الكبار عندنا (وجدى قال الحق سيكون فى جانبنا) والمخطىء يدفع حق العرب ليلتها دفعت العائلة من الجنيهات مائة وخمسين ، هذا غير تكاليف العشاء والشاى والدخان •

لما ضربه عمى السيد كنت خائفا ومضطربا على عمى وعلى الولد فهو صغير يكبرنى بعام •• عام واحد فقط وعمى كبير ومقبل على زواج صرخ الولد « ربع الجنيه بسببه ستذبحنى امى والبلح أخضر لا ينفع بمليم » هى قالت « لا ينفع حتى بمليم » •

جذبه عمى من جلبابه ورفعه بيد واحدة حتى كاد يختنق (امشى انجر من هنا يا ابن الزانية ، لو نطقت كلمة حط رجلى فوق رقبتك ورقبة اللى يتعرض معك) •

الولد صرخ والتم الناس ، تفله عمى فوقع على الأرض وسال دمه فغطى وجهه •

لامه الناس وقالوا سنشهد مع اهل الولد لو تفشوكم فى المحاكم ...
ارتجف عمى ، حلف انه لا يعرف الولد وانه ليس معه مال .. اى مال
« فتشونى يا ناس »

عمى اشترى بربع الجنيه تربيمة بالخرز الملون لعميدة بنت انور
لمس قال لها « سأشترى لك حدية من مولد ابو خليل » وبالليل طلع نخل
النجايمة وكنت معه ، وسرق البلح وباعه للولد ، لكن أمه رفضت ، قالت
« ولا بمليم واحد ينفع » .

لما اشتكوه للمركز قال كبراء البلد « الصلح خير » وفى مجلس الصلح
اشهدونى عليه فكذبت « هو لم يأخذ منه مال » !

عمى يحب عميدة ويريد أن يشترى لها حدية هى التى اشترت له
شملة ومحفظة وأعطتنى اللبن ولفتنى بجلباب ابيها الصوف لما شكوت
البرد وهى تجلس مع عمى تحت شجرة التوت والريح تكاد تقتلع الأشجار
من جذورها والغيط تفر من البشر .

لاموه الناس فى المجلس « ضرب الصغير عيب وحرام » ودفعنا المال
وشتمته جدتى وتفتفت الشبشب فى وجهه « خليك عازب وعرة الشباب ،
مش كان زمانك اتجوزت بفلوس الغرامة يا غالح ؟ الله يخيب اللى جابوك ! »

لكن عمى هدد « لو اتجوزت عميدة غيرى هاحرق الدار والغيط واسم
البهـــــايم » .

لكنها تزوجت ولم يحرق شيئا ، كان بعيدا بالجيش وانا انتظره
وحزين عليه وأعلم انه سيصير حزينا لما يجيء ويعرف وحينما عاد المرة
الأولى رايته وانا الصب عند المحطة ، اعطانى الكاب فوضعته على راسى حتى
غطى عيونى « انا جميل يا عمى ؟؟ » .

قال « نعم ! زى عمك تمام ! شوف كده » ووضع الكاب على راسه ،
ذقنه حليق وبدلته منشاة « اعجب عميدة يا واد ؟ » .

قلت « اتجوزت » وجريت ... تركته فى الطريق وحده وقلت وانا
الهث لجدتى التى كانت تجلس وسط الدار مع أمى وعمتى ونساء اعمامى
« عمى السيد جاء » ... لكنه رغم طول الانتظار لم يعد للبيت !

حديث خاص مع مايا كوفسكى فى ليلة الميلاد

جمال الدربالى

وتطل من بعد الغياب
ويكون ان تاتى وقلبى لم يعد
ذلك الذى قابلته من قبل عام
قلبى الذى احببته
ورشفت من فيه المواجع قبلة
كالأفق يفخر ان يكن
فى مـلء عينيـه الغمـام
قلبى الذى ما عاد ناقوسا يدق
اذا يدق الحب فى عظم الأنام
ماذا ترى ؟
مايا يحدثنى يقول باننى
يوما سارحل فى الصدور
والليل يحمل ذات يوم قصتى
ويغيب فى وسخ الخريطة باحثا
عن بعض حب لا يجور
ويكون ان ارتاح فى عين الضحا
والاعب الأطيار بالشعر العظيم
واضم جرحا كان ــ لا يخفى ــ اليم
واميم من نور لنور
مايا يقص وقاصتى
معدودة بين الصحارى والسطور
يرتاح فيها النصل فى شط العرب
ويضيع فيها النصل فى صبرا وصور
انا يا نبى الشعر ادركنى الظلام فظلنى
ابكى طويلا علنى
ارقى الى نبض الجذور
واصوغ من حقل الضحايا نجمة
محمـــــــومة

حمراء لا تخشى البكور
يأتى ـ اذا تأتى ـ الصباح وينهزم
ليل طويل الآه يا مايا المقيم
ليـــل تربى فى دمى
من فجر تاريخ الهزيمة وانكسارات الصبا
ومشى بقلبى واشباح بياضـــه
واندس فى لغتى وبين أصابعى
وثوى بروحى واستراح واعشبا
أنا منك قـــل
هل يا ترى جاوزت حد الانحدار
أم يا ترى حملتنى مالا أطيـــق
قـــــل يا رفيـق
من ذا الذى قد يخفى عورة شاعر مثلى
ويقبع فى الظلام
يرجو النهاية ، والنهاية لا تجىء
ويجىء سلطان وبؤس وانحطام
قالت لنا بعض الطيور العابرات بأننا
نحيا على ميعاد عرس تحت رايات السـلام
قالت كلام
ما عدت اعرف يا نبى الشعر منه
غير انى عاشـــق
عربى من هذا التراب
يدوى لنفق ما لديه
وما لديه سوى انتفاض البرق فى صدر السحاب
من غاب غاب
من غاب غاب
قل يا نبى الشعر حدث ما الذى
قل يا نبى الشعر هلا من جواب ؟
هل من ساعد يمتد لى
عبر انسداد الأفق فى لغتى
وفى كل الثوانى المقلقات
هل من ساعد
يهوى الى قاع الجريمة ناشلا

قلبا تدثر بالوقت
قــل مات هــل؟
هـــل مــات مــا
بل هذه الدنيا
محاريق وغيم وامرأة
كفكف دموعك واستعن
بالشعر يخضر الضمير
ويسير قلبك فى دروب دافئة
ويحب نور النور من ثغر منير
وامشى الهوينى انما هذا الثرى
من عين فلاح وعينى عامل
والحب ان
نعطى لمن أعطى الكثير
واملأ كؤوس العشق شوقا انما
فى العشق تبتدىء الحياة
وينتهى فيك المصير
اما تحب وأن تكون
أو لا تحب ولا تكون
والعمر تعلم اننى قلت امرأة
تطويك طى المقلتين لرفة
فى الصبح كانت بادئه
تهدى الوجود تحية ما صانها
لو صان تمثال اصابع منشئه
والعمر تعلم اننى

قد قلت تخلع فى جلالك ساترا

تاه الجمــال الثر فيه فخباه

فاحلم ببين كان عندك يولد
واحلم بحزن ظالم ما عناه
ما اشتقت بوحك فالنساء جميعهن
يخلعن كل ثيابهن بحضرتى
ويبحن لى
ما شاء لى كاس ودن
ويقلن لى ان الغرام فضيحة
والحب أن
يبقين عندى بعض عام

اروى لهن قصائدى
وادوس فوق نهودهن وارتقى
لا ارتقى الا حكام
هل من وطن ؟
يرتاح فيه المجد الفانى انا
هـــل من وطــن ؟
تلك الخريطة لا تشير الى وطن
بل لا تشير لغير حانوت يبيع التعبق
وانا تعبت
وانا كفرت بقامتى
وبكل اثداء النســاء
احببتهن جميعهن ومت ى انحاءهن
ولم يشرن الى وطن
هـــل من وطــن ؟
كل الجزائر ، والسطوح اليابسات كرهتنى
ورمين بى خلف الحدود بلا رغيف او كفن
فقصدت بابك يا ترى ..
مايــا هنـــــــا ؟
لا قد ذهب
فى مصر فى باريس فى برلين فى موسكو
ليا انت ذهب
اين تــرى ؟
فى القدس يزرع تينة للجائعين
او ما زرعت ببلدتك ؟
لا ما زرعت
لا وما كتبت قصــيدة ؟
يرتاح تحت ظلالها مليون لاجىء يا ترى ؟
لا ما كتبت ..
أو ما فرشت جميع عظمك للرجال الصامدين بخلدة
لا ما فعلت
او ما فرشت جميع عظمك للرجال الصامدين الجائعين

بشط بيروت الغرب

لا ما فعلت

لا ما فعلت

لا .. ما فعلت

موريس ميرلوبونتى
فيلسوفاً وجوديا معاصرا .. ومحللا سياسيا

مجدى عبد الحافظ
باريس

لعل هذه أول مرة يكتب فيها عن هذا المفكر الوجودى — الواقعاتى فى اللغة العربية ، وهو مفكر يحظى بأهمية خاصة فى الفلسفة الفرنسية الحديثة .

موريس ميرلوبونتى

منذ فجر التاريخ ، والفلسفة تحاول ان تكون هى اللسان المعبر عن البشرية ومظهر تقدمها وتطورها ، وكان هذا طبيعيا اذ لم يكن فى الافق غيرها، فكانت تشمل العلوم والفنون والآداب والأديان وتحوى شتى المعارف الانسانية . ولعل اسم سقراط (٤٧٠ — ٣٩٩ق‌م) يقترن بأول تحويل حقيقى لموضوع الفلسفة ، من الخارج الى الداخل ، أى جعل الفلسفة تصرف نظرا عن العالم لتبدأ من الذات ، والحق أيضا انها الفلسفة الأولى التى جعلت من التصور لكلى أساسا لكل مبحث فلسفى ، وكان هذا تأثير عظيم ، خاصة على من جاء بعده ، فهذا **أفلاطون** (٤٢٨ — ٣٤٨ ق‌م) فى نظرية المثل يحاول أن يجعل موضوع الفلسفة شبيها بالموضوعات الهندسية ، ولكى ندرك حقيقة الاشياء فى ذاتها — كما تقتضى فلسفته — علينا ان نتطلع الى هذه المثل المفارقة لعالم الواقع ، وقد رأى **ارسطو** (٣٨٤ — ٣٢٢ ق‌م) فيما بعد لا واقعية هذا الافتراض معللا أن للأشياء صورا فى ذاتها ولكى ندرك حقيقة الأشياء ينبغى أن نتعرف على هذه الصور . وفى الواقع أن أهم ما أهداه ارسطو للفكر الفلسفى أن الحقيقة لديه لم تكن حقيقة مثالية مجردة وانما كانت فى البحث عن الوجود من حيث هو الموجود المتحرك والذى يخضع للصلبة . وفى العصر الحديث ومع تقدم العلوم الطبيعية وقفزتها الهائلة نحاول ان نلمس أولى خطوط هذا الانعكاس على الفكر الفلسفى لدى **ديكارت** (١٥٩٦ — ١٦٥٠ م) الذى تأثر لحد كبير بمنجزات عصره وحاول فى القرن السابع عشر ان يبنى العلم الانسانى على ما هو اضمن من البداهة واليقين — فى نظره — فرأى أن الله هو الضامن الأوحد لليقين الانسانى ، وكذلك يتفق معه على نفس الخط **ليبنتس** (١٦٤٦ — ١٧١٦م)والحقيقة أن الفارق بينهما تكتيكى يتصل

بتقدم العلوم فكما يرى ديكارت أن الله هو الضامن لحقيقة العلوم فليبنتس يرى أن «الله هو الضامن للانسجام الازلى بين الوحدات الطبيعية (موناد) .

وبمجيء **كانط** (١٧٢٤ — ١٨٠٤) تكتسب المعرفة الانسانية المتعالية بعدا جديدا حينما يجعل فكرة الله مسئولة فقط عن تأسيس الاخلاق فى حين يؤسس العلم على الطبيعة الانسانية وحدها ويصبح العلم عنده منصبا على معرفة ظواهر الوجود ، ويؤكد **فيشته** (١٧٦٢ — ١٨١٤م) من بعده هذا المنحى حينما يحاول تأسيس العلم الانسانى كله على «الأنا» .

وتظهر **الفنومنولوجيا(*)** كفلسفة تحاول الارتداد الى وراء مجال الأحكام والتصورات ، وخاصة على يد **هوسرل** (١٨٥٨ — ١٩٣٨) الذى حاول العودة الى مجال أسبق ، الا وهو مجال المجرى الخالص للخبرة المعاشة من حيث هى كذلك ، آمله من وراء ذلك الوصول الى الكشف عن مضمون هذا المجرى الشعورى البحت ، وفى الحقيقة وكان أمل ديكارت وليبنتس فى الوصول الى رياضيات كلية قد تجدد مرة اخرى على يد هوسرل الذى اراد ايضا للفنومنولوجيا الا تهتم بعلوم الطبيعة وان تتخلى عن كل نزعة تجريبية لتتفرغ للدراسة الوصفية البحتة لوقائع الفكر والمعرفة على نحو ما نحياها فى صميم وعينا .

تلك هى مقدمة ضرورية لتاريخ الفكر الفلسفى ذو الاتجاه المتعالى Transcendanfal والذى تفتح عليه فيلسوف الوجودية المعاصر موريس ميرلوبونتى والذى حاول فيما بعد ان يقيم فلسفة متعالية جديدة حين ارادت فلسفته ان تبلغ ميتافيزيقا المعرفة مع الانسان المتعالى ، وهى فلسفة وثيقة الصلة بالمنحى الفنومنولوجى ، ومنحدرة من الفلسفة الوجودية قد تمثلت كل تاريخ الفلسفة بروافده واتجاهاته المختلفة بالاضافة الى موضوعات العلوم الانسانية .

موريس جان جاك ميرلوبونتى ولد فى ١٤ مايو سنة ١٩٠٨ بمدينة Rochefort-SUR-MER التابعة ل Carente-Maritime على الساحل الغربى لفرنسا المطل على المحيط الأطلنطى ، انه رجل متعدد المواهب نعرفه كفيلسوف الادراك الحس وأيضا عالم النفس المهتم بالنظريات السيكولوجية المختلفة ، خاصة فيما تعلق بعلم نفس الطفل ، كما انه لا تعدم تأملات تشكل رؤيته فنية جمالية ، وهو رمز للمحلل السياسى والصحفى والكاتب الملتزم الذى آمن بقضية السلام فى العالم

(*) فلسفة تأخذ على عاتقها وصف الظواهر .

يقضــايا الطبقة العاملة ، الا انه فى نفس الوقت قد حافظ على الــــروح الاكاديمية الخالصـــة والتى وســـمت كل أعماله ودراساته . بعد دراسة ثانوية بباريس التحـــق بمدرســـة المعلمين العليا وتخرج منها عام ١٩٣٠ حاصــــلا على الاجرجاسيون(*) فى الفلســـفة . وبعد خدمته العســـكرية عمل كأستاذ للفلســـفة بليســـيه De Beauvais بباريس ثم انتدب فى عـــام ١٩٣٣ للمراكـــز القومى للبحـــوث العلميـــة بنـــاء على طلبـــه ليتفرغ لعمل دراســـة عن « طبيعة الادراك الحسى » ولكنه لم يتمكن من مد هـــذا التفرغ عاما تاليـــا فعاد مرة أخرى لتدريس الفلسفة وهذه المرة بليســـيه Chartres ثم عين معيدا بمدرســـة المعلمين العليا ثم استاذا مـــرة أخرى بليسيـــه Carnot استدعى بسبب الحرب العالمية الثانية بالجيش وعقب انهاء استدعائه كلف بخلافه ســـارتر (١٩٠٥ ـــ ١٩٨٠م) فى تدريس الفلســـفة من ٤٤ الى ١٩٤٥ للســـنة النهائية بليسيه Condorcet وفى أثناء هـــذه الفترة شـــارك فى مجموعات المقاومة التى تشـــكلت أثناء الحرب لمقـــاومة النازى . وعلاقته بسارتر هى علاقة مختلفـــة الاطـــوار اذ تبدأ منذ كانا طالبين بكليـــة المعلمين العليا حيث كان يسبقه ســـارتر بعام واحد وسارت هذه العلاقة كصداقة تجمع بين زملاء التخصص الواحد، وفى عـــام ١٩٣٦ ظهر « التخيل » أو كتاب لجان بول سارتر وعلق عليـــه ميرلوبونتى فى « مجلة علم النفس السرى والمرضى » بعد ان اعطى تخليصـــا مفصلا لكتاب موجها فى نهايته بعض التأنيب لسارتر حينما قال « سنكون مغالين حينما نقول ان جان بول ســـارتر دائما منصفا » ثم تتطور العلاقـــة لتصبح أكثر عمقا حينما يؤسسا سويا « مجلة الازمنة الحديثة » ويقـــوم ميرلوبونتى على تحريرها منذ انشـــاءها فى عام ١٩٤٦ حتى انفصـــل عن سارتر وفريق المحررين فى عام ١٩٥٥ ، وعلى الرغم من مشاركته فى تحرير المجلة التى اسسها مع سارتر ، فان هذا لم يمنعه فى عام ١٩٤٧ ان يكتب مقالا « بالفيجارو الادبية » تحت عنوان « جان بول سارتر او كاتب مفضوح » او أن ينشر نفس المقالة فى كتابه المعنى واللامعنى » فى عام ١٩٤٨ تحت عنوان « كانت مفضوح » والواقع ان خلافهما لم يكن سياسيا فقط بســـبب اختلافهتقييمهما للماركسية ، بل ان الخلاف كما سنرى فلسفيا ومنصبا على اهم القضايا التى تشـــكل بنية الفلسفة الوجودية والتى ينتمان اليها .

فى يوليه ١٩٤٥ تقدم ببحثين للحصـــول على درجة الدكتوراه فى الآداب « بناء السلوك » كرسالة فرعية « فينومولوجيـــا الادراك الحسى » كرســـالة أصلية ، مما عمل على ذيوع صـــيته وشـــهرته فى كل الأوساط العلميـــة والجامعية . ومن اجل هذا عين مباشرة فى أكتوبر من نفس العام مدرســـا

(*) شهادة تمنح بعد مجموعة دراسات عليا بالجامعة .

بجامعة ليون ثم أستاذا بنفس الجامعة بداية من يناير ١٩٤٨ . حيث أسس في نفس هذه الفترة بالاشتراك مع سارتر « **مجلة الأزمنة الحديثة** » كما اشرنا ، وقد نشر فيها العديد من المقالات والتي جمعها فيما بعد في كتابيه « **الانسانية والارهاب** » (١٩٤٧) و « **المعنى واللامعنى** » (١٩٤٨). ثم شغل كرسي علم النفس والتربية بالسوربون من عام ١٩٤٩ الى ١٩٥٢ والذي انتخب في نهايته استاذا للفلسفة بالكوليج دى فرانس وهو مالم يتم لأحد من معاصريه ، اذ كان موجود في هذه الفترة كثير من اقطاب الفكر الفرنسي . وظل يعمل بهذا المعهد العلمى الكبير منتجا على كل المستويات الفكرية ومتابعا لسلسلة تأملاته مضيفا الى جملة ما ذكرناه اعمالا أخرى **ثناء على الفلسفة** » (١٩٥٣) « **مناورات الجدل** » (١٩٥٥) ، « **دلالات** » ١٩٦٠ ، بالاضافة الى المجموعة الضخمة من الابحاث والدراسات والتى تعالج علم نفس الطفل بمجلة علم النفس بالاضافة الى كتابة « **العلاقات مع الغيرلدى الطفل** » (١٩٥١) ، اضف الى مجموعة الملحقات والمحاضرات والمقالات والتى نشرها تباعا في « **الأزمنة المعاصرة** » أو « **الاكسبريس** » أو «**الفيجارو الأدبية**» اوالمجالات الكثيرة المتخصصة منها واللامتخصصة ، كما ان تلاميذميرلوبونتى قد قاموا بنشرمجموعات من كتباخرى له في تواريخ متفاوته بعد وفاته « **كالعين والعقل** » (**١٩٦٤**) ، « **المرئى واللامرئى** » (١٩٦٤) ، « تلخيصات لمحاضرات الكوليج دى فرانس من ٥٢ — ١٩٦٠ » (١٩٦٨) ، « **اتحاد النفس والبدن لدى ما لبرانس ، بيران وبرجسون** » (١٩٦٨) و « **بروز العالم** » (١٩٦٩) .

وهكذا بعد ان احال الموت بين فيلسوفنا وبين تأملاته ، اذا اختطفه دون أن يمهله ليضع لنا نهايات حاسمة أو يتركه ليكمل لنا مجرى تأملاته، هكذا فجأة في ٣ مايو ١٩٦١ ، لتطالعنا مجلة الأزمنة الحديثة بعدد خاص يكرس عن ميرلوبونتى ، ويتصدره سارتر بمثال مؤثر عن صديقه القديم .

الادراك الحسى والفنومنولوجيا :

وميرلوبونتى لا يعتبر نشازا فكريا في العقلية الفرنسية بل نجده اكثر من اى فيلسوف وجودى آخر مسايرا لهذه العقلية فهو يبدأ كما بدأ من قبله دى بيران (١٧٦٦ — ١٨٢٤ م) ، رافيسون (١٨١٣ — ١٩١٣م) وبرجسون (١٨٥٩ — ١٩٤١ م) حين قاموا بدراسة مشكلة العادة كظاهرة سيكولوجية خاصة منطلقين بداية منها الى دراسه اعلى المشكلات الفلسفية، وميرلوبونتى ايضا يبدا بدراسة الادراك الحسى ليكون هو مركز فلسفته

ومحورها ، والادراك الحسي لديه هو في الحقيقة عودة الواقع والعالم المدرك وهو هنـــا يتوسم خطى استاذه (موند هوسرل) اســـتاذه لم يتوقف عن استجوابه طيلة حيـــاته ، اذ كان هوسرل منذ ابحاثه المنطقية قد شن حـــربا ضـــد التجريبية والنزعة النفسية وضـــد ادعائها في تاسيس المنطق والعلم على الاحاسيس وتداعي الصور معلنا عن خلق لنظرية الذات المتجـــردة عن كل طبيعة ، ولكنها مخلصة « الاشياء ذاتها » ، هذا قد جعل من الفنومنولوجيا حاملةلهذا الذي (يتراءى) ـــ الظاهرةـــ الىالوعي . وحتىلايقع مرةأخرى في وصف تجريبي ، استعان هوسرل بالبرنامج الكانطي القديم « في التحليل المتعالي للذات » تحليلية قائمة هـــذه المرة على الوصـــف الفومنولوجي « للمعاش » بالوعي ، ونتيجة لهذه التحليلية كان قد بدى في الاعمال الاخيرة للفيلســـوف الالمـــاني ، ان الادراك الحسي كالارض المطلقة لكل علم ولكل فكر ، على هذا الطريق كان قد اكتشف هوسرل بالتدريج الجسم والبـــين ذاتيه والتاريخ . ونستطيع القـــول بأن ميرلوبونتي اكثر من اي من هيدبجر او ســـارتر قد بحث في اكتشـــاف هذا البعد الذي فتحه هوسرل .

فتومنولوجيـــا الادراك الحسي عالجت بعناية التحليلات الهوسرلية ، بالاضافة الى العمل الدؤوب لجعل هذه التحليلات اكثر واقعية واثراءهـــا بمشاركة علوم النفس الحديثة . ولم يتبين فيلسوفنا موقفه الفنومنولوجي ـــ حسب مايرى الاستاذ جيرات(*) ليبنيعليه فلسفته الوجودية باكملها الافي عام ١٩٣٩ ، وهذا ما يستنتجه بعد دراسة لكتابه الاول ، حيث الملاحظ ان ميرلوبونتي يصف السـلوك الحيواني والانســـاني ويتأمل بعض المفـــاهيم حتى يخلص الى السؤال الرئيسي وهو هذه العلاقات بين النفس والجسم والوعي المدرك الخاص بطبيعة التأمل الفلســـفي ذاته . وهكـــذا يتبدى تردد ميرلوبونتي الذي لم يرد طرح كل فلســـفة متعالية ولا ان يتبنى نهائيا وجهة نظـــر الوعي المتعالي المركب ، وبفضل قراءة بعض نصوص ومقالات عن هوسرل في حدود يناير ١٩٣٩ ، استطاع ميرلوبونتي انيتخطى هذا التردد ويجد الطريق نحو فلسفة جديدة متعالية(١) .

وقد رأى ميرلوبونتي نفسه ان كتابه الاول عبارة عن تحليل موضوعي لمتفرج أجنبي ينظر من الخارج الى السلوك الانســـاني ويحاول ان يتفهم دواعي هذا الســـلوك منفصولا عن الاشـــياء ويحاول كمتفرج من الخارج ايضا ان يعيد توحيد أجزاء السلوك عنطريق ادراكه ، وهوبهذه العملية يجمع بين وجهتي النظر الموضوعين ـــ حين يملك سلوكا خارج ذاته ـــ والتأمليين ـــ حين يوحد ويرتب أجزاء الســـلوك في ذاته ـــ ، بينما الكتاب الثاني ينتقـــل

(*) تيودور جيرات استاذ الفلسفة بجامعة اوتاوا بكندا .

GERAETS (T) "Vers une Philoophie Transendantale NITHOFF—LAHAYE—1971. P. 29—30—1—2.

الى داخل الذات لكى يتاح تحليل هـذه العلاقات الفريدة بين الذات وعالمها وهى ما تجرنا اليه المعرفة المكتسبة وهى ايضا محاولة لوضع نظرية للوعى وللتأمل تعمل هذه النظرية على خلق الامكانية لوجود هذه العلاقات ذاتها (١) . فالادراك الحسى لديه عودة الى الأشياء يتم بناء على رغبته فى تجاوز كل من المثالية من جهة والواقعية من جهة اخرى أى انه يحاول ان يتخطى التفرقة بين الذات والعالم وهو من اجل ذلك نجده قد قوض ما يسمى « بالانسان الباطن » مستندا على ان الانسان يوجد منذ البداية فى هذا العالم الذى هو الوسط الطبيعى الذى تتحقق فى داخله شتى ادراكاتنا الحسية . **ومفهوم العالم لديه ليس موضوعيا او فكريا بل يتلخص فى كونه العالم الواقعى الذى نحياه ، اى العالم قبل ان يتناوله الفلاسفة والعلماء بالبحث والدراسة ، والحقيقة ان الانسان لديه بدون الوعى جزء لاينفصل عن هذا العالم وهو احد اركانه الأساسية ، ولكنه مع تملك الوعى يحاول العودة مرة اخرى للعالم ليدركه ادراكا حسيا ، يقوم خلاله بوصف فيومنولوجى امين للاشياء وللظواهر ، اى لهذا الذى يتراءى مباشرة لا للوعى ، ولأن الوعى حرا فيمكنه ان يركب او يشكل الواقع كما يريد ، فلذا نرى ان ميرلوبونتى لم يرد لهذا الوعى ان يهدر وقته فى تأمل لا يوصله للحقيقة المأمولة . اذن ارتباطنا بالعالم هو بمثابة مشاركة اولية غير متحددة.** وهنا نلاحظ مقابلة طريفة يجدر الاشارة اليها وهى هذا التوحيد الذى اقامه فيلسوفنا بين الانسان والعلم نتيجة هذه المعية او المشاركة الأولية وعند الادراك الحسى فالانسان يعود مرة اخرى الى الحقيقة الاولى التى هى اصل الاشياء والتى كان ملتحما بها ، والطرافة هنا ان هذه الفكرة تعيد الينا فى شكل مقلوب ذلك التصور الافلاطونى لعالم المثل فاذا كانت النفس فيما مضى مطلعه على الحقائق وهى اصل الاشياء فى عالم المثل فانها قد تناست هذه المعرفة بمجرد حبسها بالجسد ومجرد محاولة الأطلاع على الحقيقة فى عالم المثل بالديالكتيك الافلاطونى الصاعد هو محاولة للتذكر وهى ارتداد مرة اخرى الى الحقيقة الأولى . ولا نقيل فى هذا وجه تشابه بين الفيلسوفين فالهوة سحيقة بينهما ، الا ان المقابلة هنا قد أعادت الى اذهاننا مرة اخرى الديالكتيك الافلاطونى الصاعد فى مقابل ديالكتيك آخر افقى ادراكى حسى — ان صح التعبير .

الغير فى فكر ميرلوبونتى :

وينفرد ميرلوبونتى عن الفلاسفة الوجوديين جميعهم باحتلال الغير لديه مكانة بارزة ، وذلك حينما تنبه لما وسم فلسفة سارتر من ذاتية محضة مما يمتنع معها كل تواصل حقيقى فيما بين الذوات ، اذ يرى سارتر ان العلاقة بين الذوات هى فى كونى اجعل من الاخر موضوعا على ان احيل

---

(١) نفس المرجع السابق صفحة ١٨٤

من نفسى ذات أو أجعل من نفسى موضوعا على أن اترك الآخر يميل من نفسه ذات ، ويرفض ميرلوبونتى هذه العلاقة الضيقة ويقرر منذ البداية انالعلاقة بينىوبين الغير هى علاقة مشاركة،اذ ان الاخربالنسبةلى ليس مجهولا ، حتى عندما اصف ذاتى فلن هذا لن يتأتى الا بمقارنة النفس بالاخرين عن طريق نظرة تقويميه موضوعية « أنا لست بنفسى «الاغبور» ولا « فضولى » ولا «مؤنب » ولا «موظف» ولكنى أكون كل هذا عن طريق الغير . انه انا ايضا الذى اجعل وجود الغير بالنسبة لى والذى يجعل وجود الواحد والاخر كآدميين »(١) .

وعند الوصول للوعى بالطبقة فلا العامل ولا البورجوازى يستطيع الوصول الى هذا الموقف المتميز الا بنظرة ثانية الى التراث ، لأن النسان ليس فى محوره عامل أو بورجوازى ، أيضا ليس الموقع الموضوعى للفرد فى محيط الانتاج كاف فى اثارة مأخذ الوعى من الطبقة . وللوصول للوعى بالطبقة يرفض ميرلوبونتى معالجة الموضوع من قبل الفكر الموضوعى أو التحليل التأملى ولانهما قد جهلا الظواهر ، كما يرى اننا فى الحالتين نجد انفسنا فى التجريد لاننا نبقى فى تعاقب الوجود فى ذاته والموجود لذاته وحينما يتحدث عن ممارسة مذهب وجودى حقيقى للوصول للوعى بالطبقة ، نجده يبنى الفكرة الرئيسية للوصول لهذا الوعى على « الغير » . فهو يرفض ان تؤدى رؤية التاريخ فى ادراك صراع الطبقات الى ان اصبح عامل أو بورجوازى فى نفس اللحظة ، ولكن قبل كل هذا وجودى نفسه « كموجود عامل » أو « كموجود بورجوازى » ، هذا الوجود الذى أعيشه مع آخرين يعملون نفس العمل الذى أقوم به فى ظروف متشابهة ، نعيش نفس الموقف ونحن نشعر بالتشابه وينفى ميرلوبونتى أن يكون هذا الشعور بالتشابه بناء على بعض مقارنات — لان معنى هذا نفى للتواصل الذى ينشده فيلسوفنا بينى وبين الغير — ولكن هذا التشابه قد نشأ نتيجة لطرائحنا وحركاتنا . ويصل ميرلوبونتى الى أقصى درجة لتوضيح دور الغير فى الوصول للوعى بالطبقة حين يوضح ببعض الامثلة كيف يولد هذا الوعى . فهو يرى ان العامل يعلم ان عمالا آخرين فى مهنة اخرى ، حصلوا بعد اضراب على رفع للمرتبات وملاحظته انه بالتالى قد ارتفعت المرتبات فى مصنعه . ايضا الفلاح الصغير الذى لا يندمج مع عمال اليومية ، وهو ايضا اقل مما يمكن مع عمال المدن، منفصلا عنهم بعالم من العرف ، وأحكام القيمة ، واحكام القيمة ، يشعر مع ذلك من نفس الجهة ان العمال اليوميين عندما يدفع اليهم بمرتب ضئيل

---

(1) MERLEAU—PONTY (M) La Phenomenologie Pa Perception GALLIMARO—Paris 1945 P. 496.

يشعر بتضامن معهم وهو يتضامن مع عمال المدينة عندما يعلم ان صاحب المزرعة يترأس المجلس الادارى لعديد من الشركات الصناعية . اذن مع المثال الاول يشعر العامل ان القدر الذى كان فى نضال معه بدأ يتحدد ، وفى المثال الثانى يشعر الفلاح بأن المجال الاجتماعى يبدأ فى استقطابه ، يرى ظهور منطقة من الاستغلالات . الطبقة تتحقق ويقال انه موقف ثورى عند الانضمام الذى يوحد بموضوعية بين اجزاء البروليتاريا بما هو معاش فى الادراك الحسى لعقبه عامة فى وجود كل فرد .

والثورة هذا النتاج الذى يتحقق نتيجة للعلاقات القائمة فى المجتمع ونتيجة لتضافر جهودى كعامل مع جهود غيرى من العمال والفلاحين هى اعظم نتاج يتحقق بفعل هذا الاتصال الايجابى بينى وبين الغير اذ أن الحياة المشتركة التى نعيشها بمشاكلها واستغلالاتها هى التى تجعلنا جميعا نتجه وكأننا على موعد مسبوق مع الثورة ، وهكذا يعبر ميرلوبونتى عن هذا حين يقول « هذا لا يعنى ان العمال والفلاحين يخلقون الثورة بعدم اطلاعهم او انه كانت لديهم هنا « قدرات أساسية » وعمياء مستخدمة بمهارة من قبل قادة واعين ، انه هكذا ربما سيرى التاريخ رئيس البوليس . ولكن من بعض وجهات النظر يتركونه صفر اليدين أمام موقف ثورى حقيقى ، حيث كلمات سر الموجهين المزعومين تبدو كانسجام معد سلفا يفهم مباشرة ويجد المتواطئين فى كل مكان ، لانهم يبلورون ذلك المتخفى فى حياة كل المنتجين . الحركة الثورية كعمل الفنان،مقتض يخلق بنفسه الاته وطرقه التعبيرية»(١).

ويتوج مير لوبونتى موقفه من الغير حين يوضح بأنى لست فرديا منجهة الطبقات ، أنى معاصر اجتماعيا ، **« وحريتى أن كان لديها القدرة فى ان تلزمنى بأى مكان ، فليس لديها ذلك الذى يجعلنى فى اللحظة ان اقرر ان أكون . هكذا وجود بورجوازى او عامل ، ليس فقط امتلاكى وعى الوجود ، انه تقييم للذات كعامل او كبورجوازى من خلال مشروع متضمن او ووجودى،وهو يندمج مع طريقتنا فى وضع العالم فى شكل ومعايشتنا مع الاخرين »(٢) .**

ويتفق فيلسوفنا مع المثاليين بأنى أكون لنفسى بنفسى وعى محض وليس مشروع خاص وأن خصائص البورجوازى او العامل لا تخصنى الا بقدر اعادتى لنفسى وسط الآخرين ، وبقدر رؤية نفسى بعيونهم من الخارج « وكآخر » ، واذا كان ميرلوبونتى قد قال تركت وحدى حرا بين الالم والمتعة وليس حرا فى ان اجهل الآخرين ، فهو هنا يحدد وجود الغير على انهم قد أعطولى كواقعة وليس كامكانية من وجودى الخاص . وحينما أرى الغير كموضوع فهذا ليس الا كيفية غير صادقة للغير . واذا كان ابتغى على

ان يكون لدى ما يلزم للاعتراف بالغير ، فان فيلسوفنا يوجب بان تكون بنايات الموجود للغير امتدادا للموجود لذاته،بمعنى وجوب ان تكون الموجودات لذاتها — أنا موجود لذاتي والغير موجود لذاته — تنحل على حقيقة الموجود للغير — أنا موجود للغير والغير موجودون لي نفسي — ويعمق ميرلوبونتي وظيفة الموقف من حيث أنه ينطوي على علاقتنا بالغير وهو يضرب لنا هذا المثل ، نعذب انسان لكي نجعله يتكلم ، اذا رفض ان يعطى الاسماء والعناوين التي نريد انتزاعها منه ، فان هذا ليس بقرار منفرد وبدون مساندة انه كان يشعر بنفسه مازال مع زملائه ومازال مرتبطا بالنضال العام ، فليس وعيا محضا ذلك الذي يقاوم الالم ولكن السجين مع زملائه او مع هؤلاء الذين احبهم وتحت انظارهم يعيش . انه الفرد الذي يقاوم الالم ولكن السجين مع زملائه او مع هؤلاء الذين احبهم وتحت انظارهم يعيش — انه الفرد في سجنه هو الذي ينشط كل يوم هذه الاشباح ، انهم يعيروه القوة التي اعطاها لهم ، ولكن بالتبادل . اذا التزم بهذا الفعل فهو يرتبط مع اصدقائه او مربوط بهذه الاخلاق ، انه الموقف التاريخي ، الأصدقاء والعالم من حوله يبدون له وكانهم ينتظرون منه هذا السلوك . وهكذا نجد ان ميرلوبونتي استطاع ان يصل الى هذه المشاركة الفعالة بين الانسان والغير ، ولم ينكر تأثير الغير حتى عندما يحيل السجن بين الذات والغير فالانسان لا يستطيع التملص ابدا من عالمه الاجتماعي « **ينبغي في التأمل الجذري ان ادرك حول ذاتيتي المطلقة كهالة من العمومية او كجو من الاجتماعية** »(١) .

الحرية

ارتبطت الحرية الى حد كبير في القرن العشرين بالفكر الوجودي نتيجة لتبني الوجوديون للحرية والدفاع عنها الى حد بعيد **والحرية لدى ميرلوبونتي** — حسب ما ارى — **كانت انعكاسا لتلك الحرية التي نادى بها سارتر** ، بمعنى ان معظم ما جاء في الحرية لدى ميرلوبونتي لم يكن الا تعديلا ومحاولة لحل بعض المشكلات التي قد تطرق اليها **سارتر ولم يوفق في وضع حل نهائي لها،او بعض الأطروحات التي وضعها ثم جلبت من بعد مشكلات عدة وهذا على الرغم من محاولة فيلسوفنا نفسه الخروج بالحرية لآفاق ارحب واشمل تنم عن اصالة وتميز لا حد لها** ، وما يؤكد هذا الاستنتاج لدينا — بالاضافة الى ما وضح من معالجة الموضوع نفسه عن طريق ميرلوبونتي — **هو المناخ الفكري المواكب لانجاز كتاب ميرلوبونتي «فينومنولوجيا الادراك** الحسي » وهو ما عالج في نهايته موضوع الحرية في فصل قائم بذاته(١٩٤٥) هذا المناخ قد تأثر لحد كبير بالقضايا التي طرحت في كتاب سارتر « الوجود والعدم » (١٩٤٣) وخصوصا فيما تعلق بالحرية ، المناخ الفكري اذن الذي

---

(١) نفس المرجع السابق صفحة ٥١٠ ، ٥١١

ساد هذه الفترة ، كان هو العامل المساعد فى توجيه فكر ميرلوبونتى نحو هذا الاتجاه الذى سنراه ، ويظهر هذا الانعكاس أول ما يظهر فى اهتمام ميرلوبونتى بالغير ، فلقد كان هذا الاهتمام — كما رأينا — ردا على هذه الذاتية المفرطة والتى وسمت عمل سارتر ، فقد استطاع فيلسوفنا أن يتخطى هذه الذاتية المحضة لكى يعبر عن حريات الآخرين . انه لمن الصدق أن نقول أن الحرية التى عبر عنها ميرلوبونتى لم تكن « حريتى » أو « حريتك » بقدر ما كانت « حريتنا جميعا » . وفى مقابل فكرة « الاختيار الأصلى » (Choixn Priori) لسارتر والذى تم منذ البداية بمقتضى اختيارنا لذواتنا ، اذ ان هذا الاختيار يبدأ من لا شىء ، نجد ميرلوبونتى يتصدى لهذه الفكرة أولا برفض هذا الاختيار ، اذ انى لا استطيع أن أزعم باختيارى المستمر بداية من لا شىء ، لأنى لا استطيع القول بوجود عدم ، فانى استطيع فى كل لحظة ان اوقف مشروعاتى ولكن ما هى تلك القدرة ؟ انها قدرة بدء شىء آخر ، لأننا لا نظل معلقين فى العدم ، حتى الرفض العام هو أيضا من وسائل الوجود ورمز فى العالم ، « فنحن دائما فى الملاء ، فى الوجود ، حتى الموت يكون دائما محكوما بالتعبير عن شىء ما (ثمة موتى مندهشين ، مطمئنين ، امناء) حتى السكون هو أيضا كيفية لعالم رنان »(١) .

وهو يتصدى ثانيا لفكرة الاختيار الأصلى ، باختيار آخر ولكنه هذه المرة يستند على « التزام سابق » (Engagement Prealable) ، حيث الحرية لديه تقتضى وجود مجال بمعنى ان يفصل الحرية عن غاياتها عقبات وتعمل الحرية على تخطى تلك العقبات لتصل الى ممكناتها ، ولذلك نحن لا نجد الحرية الا فى مواقف أو ظروف وهذه المواقف والظروف هى الحرية على متابعة سيرها ، اذ ان معنى ان اختار ، هو أن أختار شىء ما حيث ترى فيه الحرية على الأقل فى لحظة رمزا من نفسها . ليس ثمة اختيار حر الا ارادت الحرية نفسها فى تصميمها ووضعت الموقف الذى تختاره كموقف حرية ، فاذا شهد العبد بكثير من الحرية فى القسر أكثر مما يحطم أغلاله عندئذ لا يمكننا ان نقر بوجود أى فعل حر ، الحرية من هذه الوجهة فى كل الاحداث فى اى حالة سوف لا نستطيع أن نغلق « هنا تبدو الحرية » ، اذن فالعقل الحر لكى يكون قابلا للظهور سينبغى ان ينحل على صميم حياة لم تكن او كانت اقل . حرية ليس لديها أن تحقق ذاتها لأنها شىء محصل لن تعرف أن تلتزم فهى تعرف جيدا ان اللحظة الاتية سوف تجدها على كل الأوجه ، وعلى هذا تكون فكرة الالتزام التى وضعت من اجل حل معضلة الاختيار الأصلى ، قد وضعها ميرلوبونتى أيضا فى مقابل الحرية المطلقة لكى يحل تلك الاشكالية الصعبة ، اذ ما هو حر هو أقل تحديدا . الالمام نفسه بالحرية يقتضى أن قرارنا يدفع بنفسه للمستقبل ليقوم شىء ما عن طريقها

MERLEAU—Ponty (M) "La Phenameuologie de La Perception (1) GALLIMARD, Paris 1945, P. 516.

وان اللحظة التالية تغير من السابقة وبدون وجود ضروره . اذا كانت الحرية حرية عمل فينبغي للعمل الذى تقوم به الا يتشوه في لحظة اخرى بحرية اخرى جديدة . ينبغى اذن الا تكون كل لحظة عالم مغلق ، وان يكون في استطاعة اللحظة الالتزام باللحظات الآتيات وان التصميم المتخذ مرة والحدث المنتج يسفر عنه شيء متحصل . وفى مقابل الحرية المطلقة والتى جلبت اعتراضات عديدة حيث أنها كما وجدنا تظل كما هى، اذ لا تجد ضرورة للفعل ولا تحس بوطاة الظروف والمواقف طالما اطمأنت منذ البداية بان اللحظة التالية ستحل عليها وهى حرة كما كانت فى الماضى ، هذه الحرية لن تفترق عن الضرورة ، حيث ستصبح ضربا من الجبرية وليس الحرية . هذه الحرية التى تبدأ من لا شيء وتظل حرة الى ما لا نهاية هى حرية الحالمين ذوى القدرات المطلقة . اذن الحرية لدى فيلسوفنا — كما أوضحنا — ينبغى أن تنبثق من شيء ، اذ أن فى اطار الحرية المطلقة لن يصبح للتاريخ.اى معنى ولن يحتمل التاريخ اى بناء ، سوف لا نرى اى حدث يمكنه رسم جانبا منه على التاريخ ، فكل شيء يمكنه الخروج من كل شيء ، لن يكون فى التاريخ ثمة حركة اجتماعية لمواقف ثورية او أوقات للانحطاط ، اى ثورة اجتماعية ستكون فى كل دقيقة ممكنة لنفس السبب ، بل أكثر من ذلك يمكننا أن ننتظر مستبدا يتحول الى الفوضوية ، اذ لن يسير التاريخ فى اى اتجاه وسوف يستبيح رجل الدولة الأحداث لمنفعته معطيا اياها المعنى الذى لم يكن لديها.
فالماضى ان لم يكن قدر فلديه على الأقل وزن نوعى ، وهذا الوزن النوعى ليس حاصل الأحداث هناك بعيدا جدا عنى ، ولكنه جو حضورى . فتقييم الحاضر يخلق عن طريق المشروع الحر للمستقبل ، وأنا الذى اعطى معنى ومستقبل لحياتى ، ولكن هذا لا يعنى ان هذا المعنى وهذا المستقبل مدركين، انهما يتبثقان من حاضرى ومن ماضى خاصة من كيفيتى فى معايشة الحاضر والماضى . وعلى هذا فحريتنا لا تهدم موقفنا ولكنها تندمج فيه ، فموقفنا مفتوح ما دمنا احياء .

فالحرية الانسانية اذن هى « حرية مجاهدة » (librtenibitonte) لأن تحول مجرى حياتى عن اتجاهه التلقائى لا يتم الا على صورة سلسلة من الانزلاقات وليس تحول مفاجيء او خلق مطلق .

فى الحقيقة يجدر بنا هنا الاشارة الى ان فيلسوفا وجوديا آخر هو كارل ياسبرز (١٨٨٣ — ١٩٦٩ م) حاول ان يعالج ايضا ما وقع فيه سارتر حينما قال بالحرية المطلقة ، ولكنه حل الاشكالية عن طريق افتراض وجود ما اسماه « بالسلطة » (Lautorite) فهو يرى انه ليس للحرية من معنى الا من حيث علاقتها بما تخضع له من سلطة ولا تكون السلطة حقيقية الا عندما تظهر الحرية ، فكل من يصير حرا على الحقيقة هو من يخضع للسلطة وكل من يطيع السلطة الحقيقية يصير حرا . فالحرية تستمد مضمونها الحقيقى والذاتى

من السلطة ، هذا وكانت السلطة الحقيقية لديه تعنى عدم استغلال القوة بل تأبى استخدامها ، فالسلطة فى صورتها المثالية قوية دون عنف ، باقية دون قسر وكلما زاد القسر ضعفت السلطة وعند تحليل فكرة السلطة لدى ياسبرز وفكرة الالتزام لدى مير لوبونتى نجد أن فكرة السلطة تتضمن شبه قسر خارج الذات حيث ان السلطة تقع خارج الوعى وليس من علاقة فيما بين السلطة والوعى سوى خضوع الحرية لهذه السلطة ، ومن ثم بات على من يريد ممارسة حريته على الحقيقة هو الخضوع لهذه السلطة ، اذ أن الحرية تستمد مضمونها الذاتى من السلطة . وفى الحقيقة شعر ياسبرز نفسه بوطأة هذه الفكرة على الحرية ذاتها وأنها كفيلة بالغاء الحرية على الاطلاق ، ولذا رأيناه يخفف من هذا التصور حينما يعلن أن السلطة الحقيقية التى ينبغى الانصياع لها تعنى عدم استغلال القوة ، فهى قوية دون عنف ، باقية دون قسر وكلما زاد القسر ضعفت السلطة ، وهكذا تظهر لنا فكرة السلطة كفكرة تعسفية ، ليس لوجود هذا التناول العقلى الواضح بينهما وبين الحرية ، بل أيضا نجدها فكرة قد اقحمت لحل مشكلة الحرية على الاطلاق ، اذ أن كارل ياسبرز لم يوضح كلية طبيعة هذه السلطة من خلال الاساس الميتافيزيقى الذى تستند عليه وهو الذى عودنا فى فلسفته على موقف أنطولوجى ميتافيزيقى(*) — رغم رفضه للاونطولوجيا التقليدية — كما أن فكرة السلطة التى لا نعرف طبيعتها ولا مصـــدرها ولا حتى أبعادها ومداها وماهيتها ، يمكن أن تردنا الى ذلك التصور المرفوض من الوجوديين جميعا من عدم وجود شىء يمكنه أن يحـــدد افعالى من الخارج، اذ أن فعلى الحر فى هذه الحالة سوف يخضع للسلطة، مهما كانت نوعية هذه السلطة حتى ولو حاولت أن تجعل من فعلى حرا ، فان هذه المحاولة ذاتها ستكون ضربا من الجبرية والقسر . ولعل ياسبرز قـــد حاول من خلال فكرة السلطة أن يكمل ما سبق أن أعلنه فقد كان الانسان فى رأيه ليس حرا فقط بل هو مسئولا أيضا ولكن مقدار هذه المسئولية كان مجهولا عنده ، وقد ارجع هذا الا أن الوجود الانسانى ليس « بموضوع » كما أن امكانيات الانسان لا يمكن أن تكون ظواهر موضوعية .

فى المقابل نجد ان فكرة الالتزام لدى ميرلوبونتى ، هى ضرب فعال بين الداخل والخارج ، بين الوعى الذاتى الحر وبين وعى الآخرين ، اذ أن الالتزام من جانبى لن يعنى فى هذه الحالة الخضوع لاية سلطة كانت بل سيكون بمثابة تنظيم واعى لفعلى الحر حتى يصير له معنى ، حيث انى فى ممارستى لهذه الحرية سأجد ما ينبع من داخلى وعى وليس هناك شيئا ما يمكنه أن يثقل على فعلى أو يحدوه أو يرتبه أو يخضع له .

(*) انطولوجيا : علم الوجود من حيث هو موجود * ميتافيزيقا : ما وراء الطبيعة .

ان التزامى وبحثى عن هذا الالتزام فى داخلى هو فى حد ذاته زيادة فى تحرير فعلى للواقعى حتى يصبح له معنى ويصير حرا . ولهذا نجد ان فكرة الالتزام هى فكرة تحرر ، اذ تعمل على زيادة تحرير فعلى عند التزامى بمبادىء وبما أخطته لحياتى من مشروع ، اعمـــل على الالتزام به وتوجيهه ودفعـــه للانتصار النهائى ، بينما فكرة السلطة سينتج عنها ضربا من الصراع بين فعلى الحر وبين السلطة التى سيخضع لها مهما عملت هذه السلطة على تحرير فعلى(١) .

ميرلوبونتى المحلل السـياسى :

العمل السـياسى لميرلوبونتى غاية فى الأهمية اذا اردنا ان نقيم فكر الرجل ونتعرف عليـــه فى اعماقه ، وفى الواقع وجنوحه جلب عليه فى عصره عداوات كثيرة ، واهم ما نشره ميرلوبونتى من اعمال فى التحليل السياسى هما كتابا « انسان والارهاب » و « مناورات الجدل » وقد كان الكتـــاب الأول عبارة عن تجميع مقالاته قد تم نشرها فى « مجلة الأزمنه الحديثـــة » وهو يدرس علاقة التفكير الوجودى بالمـــاركسية التى وجدها تهـــدف الى خلق علاقات انســـانية بين الناس ، كما أن الوجودية والمـــاركسية يتلاقا حينما تصـــبح المعـــرفة فى كل منهما منقوله الى مجموع التجـــارب البشرية وخلاصة القول أن المـــاركسية لديه هى السرد المجرد للظروف والشروط التى بانعدامها تنعدم الانسانية ، أى تنعـــدم تلك العلاقات المشـــــتركة بين الذوات،وعلى الرغم من هذا الموقف،وعلى الرغم من استلهامه لتحليلات المـــاركسية ذاتها ، الا أنه رفض التفسير الاقتصـــادى لكى يصبح تاريخي، دون ان يوافق مع هذا على التفســـير المثالى ، محاولا ان يتخطى معارضة الحرية والضرورة ، الذاتية والموضوعية ، ويبقى مفتوحا على جدل التاريخ. ان تحليلاته وتأملاته للمشـــكلات السياسية وخصوصا فيما تعلق بالماركسية جعله يأخذ موقف يســـارى ولكنه ليس شـــيوعى . وتجاه الحزب الشيوعى الفرنسى تبنى موقفا واقعيا فى التفهم دون العضوية ، فى البحث الحر دون التحقير او التشهير ، **التزم فى حياته بالدفاع عن مصالح الطبقة العاملة ورفض كل الدعوات والحجج التى اخذت تعمل على اشعال حربا عالمية ثالثة بين المعسكرين الراسمالى والاشتراكى ، داعيا الى ان يسود السلام والتفـــاهم بين الجميع ، اذ لن يكون التاريخ وضوحا الا بالسلام وفيما يلى سنعرض لموقفه الصلد فى التصدى للدعوات التى بدات عقب الحـــرب العـــالمية الثانيـــة فى الترويج لفكرة القيام بحـــرب وقائية ضد الاتحاد السوفيتى ، فهو يدعوا أبناء الغرب بالا يخدعوا وسط كل الدعايات المثارة لاشعال حرب**

MAGDI (A) "Autour de Marleou— Ponty" Recherche Prerentee a Paris IV Sorbonne 1980 P. 22, 23-24.

ضـــد العالم الاشتراكى فى ذلك الوقت وهو يدعوهم على الأقـل لأخذ موقف ولو مؤقتويحاول ان يبنى هذا الموقف على ثلاثةقواعد سنوردهم فيما يلى:

١ ــ كل نقد يوجه للماركسية او للاتحاد السوفيتى دون ان يلخـذ بعين الاعتبار الوقائع الكاملة دون تجزئتها ودون ارجاع الوقائع لنصوصـها الأصـلية وربطها بمشكلات الاتحاد السـوفيتى نفسه ، سيصبح المقصود منها التلاعب بالكتابة لحســاب خاص وسيصبح تبريرا للتـدخل العنيف للنظم الديمقراطية فى بقية انحاء العالم ، اذ ان سياسته لا تبحث عن فهم المجتمعات المعادية فيمجملها لا يمكن ان تخدم سوى اخفاء مشاكل الراسمالية واذا كان العنف والخديعة على مســتوى رسمى فى الاتحاد السوفيتى ، فان فى الديمقراطيات الخديعة والعنف يوجدان فى الممارسة . المقارنة اذن ليست لهـا معنى الا بين المجمل والحساب العام للمواقف .

٢ ــ القاعدة الثانية وهى عن فكرة الحرب وميرلوبونتى يقــرها حينما تكون ضرورية كحالة الحرب ضد المانيا النــازية ، اذ ان منطـق النظام كان سيقوده الى الهيمنة على اوربا . اما فى حالة الاتحاد السوفيتى فالمسألة ليست بهذا الشـكل ، ويحـاول ميرلوبونتى اظهار الاختلافات فالايدلوجيــة السوفيتية ليســت مبنية على النازية ، وهى لا تبحث عن توازنها الاقتصادى فى تنمية انتاج الحرب أو فى قهر الأسواق الخارجية .

ويؤكد ان الحرب ضد الاتحاد السوفيتى لن تضرب قوة عظمى فحسب ولكنها ستضرب فى نفس الوقت مبدأ اقتصادها اشتراكيا ، وهــو يتحدث عن موقف الحكومية الفرنسية وأصحاب الأعمال لكن تعلـق الحرب على روسيا فيقول انه سينبغى علىهذه الحكومة ان تقوم باخراس ثلث انتاخبين والمنتجين الفرنسيين واكبر عدد من ممثلى الطبقة العاملة ، ولهذه الأسباب يعلن ميرلوبونتى ان حربا وقائية ضد الاتحاد السوفيتى لا يمكن ان تكــون «تقدمية» وسوف تطرح لــكل انسان تقدمى مشــكلة لم تطرحها الحــرب ضد المانيا النازية .

٣ ــ وفى القاعدة الثالثة يؤكد ميرلوبونتى على اننا لسنا فى حالة حرب وانه ليس هناك عدوان روسى ، ويحاول ان يضــيف اختلافا آخر بين حالة المـانيا وحالة الاتحاد السوفيتى والشيوعيين ، وهو اختلافاستراتيجى، اذ ان الاتحاد السوفيتى والشيوعيين فى حالة الدفاع ، ويركز ميرلوبونتى على ما تحاول وسائل الدعاية أن تقنعنا به وهو اننا فى حالة الحرب وعلى هذا ينبغى اذن ان نكون مع أو ضد ، أن نذهب للســجون او نضــع فيها الشيوعيين ، وهو يدحض فى نفس الوقت ما يقال عن توسع روسى معلنا بأن هذا قد انتهى مع الحــرب فبراغ وعلى حدود يوغسلافيا وانه لا احد

قد ابدى اعتراضنا في حينه . ويتحدث عن موقف الشيوعيين في فرنسا منذ ١٩٤٤ ، فيتذكر تصريح احد المعارضين الأشداء لاشتراكهم في الحكم حين يقول « ماهو مؤكدا ، أنه لا يمكننا عمل شيء بدونهم » ويتحدث ميرلوبونتي عن التزامهم بارادة الناخبين وان الشيء الذى يريدوه هو الضمانات الاكيدة ضد أى تكتل عسكرى . ويرى فيلسوفنا بأنه حتى اذا اقرينا بواقعة الانتصار السوفيتي او اذا بحثنا الآن التملص من النتائج بالرغم من هذا الانتصار المتوقع ، فحتى انتصار آخر لا نستطيع التحدث عن هجوم سوفيتي . ويفند مرة اخرى ما يقال في ان الاتحاد السوفيتي يأخذ حالة الدفاع الآن لضعفه وعندما سيقوى غدا سوف يرهب أوروبا ، وسوف تخلع الاحزاب الشيوعية لباسها الديمقراطى وسيضعون في السجون كل ما يخالفهم الرأى حتى هؤلاء العامة الذين يدافعون عنهم اليوم من الخارج ويوضح ميرلوبونتي أن هؤلاء يريدون أن يضعونا مباشرة في (نحن مع أو ضد) وهو يقر هنا بقوة هذا البرهان الا أنه يرى أن الحرب لم تبدأ ، وان الاختيار ليس بين حرب الاتحاد السوفيتي أو الخضوع للاتحاد السوفيتي ، بين مع أو ضد ، وان حياة الاتحاد السوفيتي منسجمة مع استقلال البلدان الغربية ، وانه هناك ايضا في مسيرة الأشياء هذا الحد الأدنى من النظم الضرورية لكي نستطيع التحدث عن الحقيقة وان نعارض الدعاية بدعاية مضادة ، والا نستطيع باسم الحقائق الممكنة للغد ، اخفاء الحقائق القابلة للتحقق اليوم . اذا هدد غدا الاتحاد السوفيتي بغزو اوربا وبيناء نظما من اختياره في كل البلدان فان سؤالا سيطرح في هذه الحالة وسينبغى اختياره ، لن يطرح اليوم . « اذا كان التاريخ غير معقول فهو يسلك اشكال نجد فيها المقاتلين لا يقبلون التسامح ، ويصبح الوضوح ممنوعا ، من لديهم الكلمة لا نستطيع ان نطلب منهم ان يقولوا شيئا آخر عما يروه »(١) .

ويطلب ميرلوبونتي ان ننتقل عاليا جدا فوق الاختلاط وان نرفض الالتزام بالالتباس والخروج عن الحقيقة ، وهو يرى للخروج من هذا المأزق ان يعترف الانسان بالانسان وهو يرى ان الناس حتى الآن لا يعترفون ببعضهم البعض الا من خلال المطاردة والصراع ، ويطالبنا ويطالب مواطنيه بالبحث عن الاتفاق مع انفسنا ومع الغير ، اذ ان كلمة الحقيقة ليست فقط في التأمل القبلي وفى الفكر المتوحد ، ولكن ايضا في الخبرات للمواقف المتجسدة وفى الحوار مع الاحياء الاخرين .

تعقيب وخلاصة :

منذ الدراسة القيمة والتى صدرت في عام ١٩٥١ والتى كرسها

MERLEAU - Ponty (n) "Humanisme cet terreur", GALLIMARD, Paris 1947, P. 190 - 191.

بالفونس دى والنس ، تحت عنوان « فلسفة الغموض » في فكر موريس ميرلوبونتي ، والتأملات والدراسات المنصبة على الجوانب المختلفة لهذا الفكر تتضاعف حتى يومنا هذا في فرنسا والعالم على السواء ، ونظرة متعمقة لفكر ميرلوبونتي تظهره وقد تأسس على تأمل التوجه الفنومنولوجي وعلى محاولة تكامل علوم الانسان (علم النفس ولغويات الفلسفة) وهو هنا أكثر قربا من بول ريكير (١٩١٣ — ؟) عن الوجودية السارترية. فقد حاول كما فعل من بعد بول ريكيران يلزم الحوار مع العلوم الانسان (علم السلالات ، اللغويات ، التحليل النفسى) لقد وجد أنه من الأولى أن تؤسس هذه العلوم على فكرة اللاوعى . بعيدا عن طرح هذه الفكرة مثل سارتر فهو قد جد في تبريرها فنومنولوجيا حينما رأى ان تحليل المعاش الذاتى عمل على ظهور وعيا مفارقا وهو حينما يهرب لذاته ، زاخرا بمعاينة الذاتية ، انه وعينا مغمورا باللاوعى . وعلى الرغم من التمارض الواضح لهذا التصور للاوعى مع تصور اللاوعى الفرويدى ، فميرلوبنتى تابع حتى النهاية الحوار مع اكثر المنتظرين للتحليل النفسى راديكالية الا وهو جاك لاكان (١٩٠١ — ١٩٨١م) وعلى هذا فالوعى من ذاته ليس ملتصقا بغيرية العالم كما هو موجود في الوجود والعدم لسارتر ، على العكس الجسم هو « وسيلة الوجود في العالم » ويدرسه ميرلوبونتى باعتباره موضوعا وشيئا متحيزا في المكان ، وباعتباره جهازا حركيا وموجودا جنسيا ، ويعبر الكلام على اتصال الجسم بالنفس كما أنه في نفس الوقت هو الذى ينشر المعانى وهو وسيلة الاتصال بالغير اذا سلمنا ان الغير هو الأفق المكون لعالمى . على هذا فيأخذ ميرلوبونتى الانسان لوجوده المتعين فهو في الوقت نفسه نفس وجسد ، عقل ولحم ، حرية وحتمية ، فاعلية وسلبية ، كما ان الأشياء ليست أبدا « جمادية محضة » ، محضة في ذاتها كالوعى ، فهى تشارك في نفس المجموعة الحسية والتى هى « العالم » .

ونحن نقول ان هذا العالم — كما تخيلناه من دراسة فيلسوفنا — هو المسرح العام الذى تجرى عليه كل أدوار حياتنا ولكنه مسرح مرتبط بالماضى والحاضر والمستقبل ، مسرح لا يمكن ان نتصور على الاطلاق ان تسدل الستائر في نهاية فصول مسرحياته ، ففصول مسرحياته مترابطة ومستمرة وباقية ما بقيت الحياة الانسانية ، حتى ولو أسدلت ستائره فان هذا لن يعفينا في شيء لأننا لسنا المتفرجين ولكننا جميعا نحن الممثلون ونحن الذين نقوم بجميع الأدوار ، بل نحن المؤلفون والمخرجون، وأكثر من ذلك فنحن جزءا لا يتجزأ من هذا المسرح ، مندمجون جميعا في أدوارنا حتى وان أسدلت الستائر فسوف نظل نقوم بهذه الادوار التى نحياها ونختارها بناءا على ما تسمح به مساحة هذا المسرح ذاته ، وما يوحى به ويكوره العالم .

لم يكن ابدا من اساليب ميرلوبونتى تجزئة المشـــكلات ولكن تعميقها ، بطريقة عامة فهو يعمق الفن الحدود التى تفصل لوتوحد الوعى واللاوعى . هذه العودة للذات المحسوسة لديه لم تكن ابدا ســقوطا فى التجريبية ، فالذات الجسدية والتاريخية والاجتماعية هى الذات الحقيقيـة المتعاليـة عنده ، فنحن بعيــدين لديـــه عن الذات الشـــكلية والتى كانت تلزم كانط على بنـــاء العــــالم والتجــــربة ولكننا ايضـــا بعيـــدون عن الموجود لذاته والذى فصـــله سارتر عن الجسد معارضا به دائما نغيريه « الموجود فى ذاته » انه فيلسوف الوعى بلا منازع ، ووريث ـــ بالرغـم منه ـــ لديكارتفهو لم يتوقف عنتأملهلكى يعارضهافضل ما تكون المعارضة. ومجموع اعمال ميرلوبونتى تكشف عن فكر دائم التطور ، ودوما متجهـــا نحو المحسوس ونحو الفعل ، معبرا عن نفســـه فى شـــكل محدد . وقد وجدنا لديه انعدام الاختيار المطلق او الحرية المطلقة ، او وجـــود ايـــة امكانية من شأنها ان تلغى سلوك الحرية كحرية ، والحرية كما وجدناها لديه تبدو فى مواقف وهى حرية مجاهدة تستند دائما على اختيار ســـابق وهذا الاختيار السابق الذى نقوم به فى حياتنا يستند دائما على واقعـــة يقينة . فنحن نختار عالمنا والعالم يختارنا ، اذ الحرية دائما تلاق وتبادل بين الداخل والخارج وهى حـــوار متصـــل مع الأشـــياء والغير .

ومن هنا تبدو فلسفة ميرلوبونتى كوجودية ملتزمة ، وواقعية ، فلسفة تأمل للمعنى وللدلالات ، استطاعت ان تخلص الفلسفات الوجوديـــة من نزعاتها الفردية المتطرفة وتفتح الانســـان بقلب وعقل متفهم على العالم والغير ، استخدمت الادراك الحسى كوســـيلة يتعرف من خلالها الانسان على عالمه المعاش الا انها فى الوقت نفسه لم تستبعد دور العقل فى التحليل والتأمل من بعد ، واعظم ما اهدته للبشرية تلك الثقـــة بالانســـان وقدراتـــه ، معتقده اياها جزءا من هذا العالم الذى لا يستطيع أن يتهرب منه اداريا ، ولقد استطاع ميرلوبونتى أن ينقذ الوجودية من طابعها المأساوى الدرامى العنيف ويخرجها من حيث الضيق والحصر والتمزق الى عالم اكثر رحابة، حيث التواصل المستمر مع الاشياء والآخرين ، اتعاون معهـــم واشاركهم الوجود . كما ان التفرقة الحادة لسارتر «للموجود فى ذاته» و « للموجود لذاته » استطاع ميرلوبوننتى ان يفك اسارها ، حين جعـــل الموجـــود لذاته ينحل على حيققة الموجود للغير . ولعل ما يؤخذ على فيلســوفنا هو تأرجحه الواضح بين التجريبية العينية من جهة وبين التركيبة التأليفية من جهة اخرى ، ونحن نجد ان هذه الملاحظة ليســـت فى موضعها ، وخاصـــة اذا وضعنا فى الاعتبار طبيعة المنهج الذى التزمة ميرلوبونتى منذ البداية ، وقد استخدم كما راينا ادراك الحسى كوسيلة للتعرف على العالم (التجريبية العينية) ولأنه على خلاف الفلاســـفة الوجوديين جميعا اعطى للعقـــل وللتصور دورا ـــ اذ كنا سننتقده لو اعتمد على الادراك الحسى فحســـب

دون ان يلقى بالا بالعقل – فطبيعى ان يحاول هذا العقل ترتيب وتفسير بل وتوضيح المعانى والدلالات (التركيبية التأليفية) . اضف الى ان من يرى هذا يحاول جمع خيط واحد بين رسـالة ميرلوبونتى الاول « بناء السلوك » وبين رسالته الثانية «فنومنوجيا الادراك الحسى» والواقع أن فيلسـوفنا قد كتب الرسالة الثانية بعد اطلاعه على بعض رسائل وكتابات لهوسرل والتى قد تأثر بها الى حد التبنى ، مما يجعل وجهة نظره الثانية تطويرا لمـا وجدناه فى الرسالة الاولى . ولعل ما يجعـل بعض النقـاد يوجهون انتقادهم هذا هو ان البعض لم يتعود بعـد على فلسـفة منفتحة لهـذه الدرجة ، تطرق كل الأبواب ، وتحاول الافادة بقدر الامكان من تاريخ الفكر الفلسفى فى شتى مشاربه واتجاهاته .

كما اننا وجدناه أكثر الفلاسفة **الوجوديين** اقترابا من اليسار ، مدافعا عن قضايا السلام فى العالم ، وعن حقوق الغالبيـة السـاحقة من العمال والفلاحين ، وأكثرهم تحليلا للظروف والاحداث التى تمر بالطبقة العاملة ، سـواء داخل او خارج فرنسـا، اضف الى اهتمامه بتعميق هذه المواقف والظروف واظهـار ما تنطـوى عليـه من عنـاصر اساسية ، اضـافة الى وقوفه الى جانب شعوب المستعمرات المغلوبة على أمرها وادانتـه للاسـتعمار بشتى صوره **والوانــه** .(*)

والتزام ميرلوبونتى باليســار ، يرجع منذ شبابه حيث كان قد علق املا على أول حكومة مسـيحية اشتراكية فى اوربا ، والتى اقامها دولفيس بالنمسا ١٩٣٤ ، الا انه سرعان ما خاب هـذا الأمل لديه واهتز بعنف وضراوة الأحـداث التى صاحبته ، حينما منـع دولفيس الحــزب الوطنـى الاشـتراكى واكثر من ذلك هـاجم – مدفوعا بمســاندة حليفـه موســولينى والمحــافظين – الديمقراطيـة الاشـتراكية وسحق ميلشيات فينيا العمالية وضواحيها بالأسلحة فى فبراير ١٩٣٤.وقد كانت الدولة التى اقامهـا دولفيس « دولة طائفية مسـيحية » استلهمت الفاشيستية الايطاليـة فى نفس الوقت مع الرسائل البابوية نليون الثالث عشر ، وما فوجىء به ميرلوبونتى هو موافقة رجال الدين الكاثوليك عـلى ما قامت به حكومة دولفيس باعتبارها حكومة شرعية ، هذه اللحظـة لم تغب عن ذهن ميرلوبونتى الشاب ولا ميرلوبونتى الفيلسـوف ، حيث وجه حديثه لرجل الدين المتحدث مباشرة قائلا له ببسـاطة وعفوية أن هـذا يبرر رأى العمال فى الكاثوليكيين فيما يتصـل بالمشكلة الاجتماعية ، فنحن لانستطيع ابدا الاعتماد عليكم حتى النهاية .

وفى عام ١٩٣٥ بباريس ، تابع ميرلوبونتى دروسا عن فنومنولوجيا العقل لهيجل والتى كان يعطيها الكسندر كوجيف فى مدرسـة الدراسات العليا ، هذه المحاضرات كانت مقدمة فى المـاركسية ، بقراءة هيجل وفى

نفس الوقت توجيه النقد اللاذع للمسيحية ، فى هذا الوقت بالتحـديد يـدأ ميرلوبونتى فى دراسة جادة لفكر كارل ماركس ، مذهبه وشخصيته والذى قد تأثر بهما ، وهو ما يؤكده سارتر نفســـه وخصوصا قبل عام ١٩٣٩ ، اذ يجبره تقريبا جدا من المـــاركسية أكثر من أى وقت مضى ، ويفسر سارتر عدم انضمام ميرلوبونتى للحزب الشيوعى على النحو التالى « ما كان يمنع ميرلوبونتى فى أن يصبح عضـــوا فى الحقيقة ، كان الطابع الدوجما طبقى للمذهب الماركسى ، لم يقر سوى بالمـــادية التاريخية والتى كانت الضـــوء الوحيد للتاريخ ، ليس لأن هذا الضوء قد صدر عن مصدر ابدى ، مسلما بمبدأ تتابعات الاحداث ، بالاضافة الى محاكمات موسكو ســـنة ١٩٣٧ والتى اختصر تقريرها ونشرت فى عام ١٩٣٨ ، وقد ادت بالتأكيد على ابعاد أى فكرة عن عضويته الرسمية للحزب »(١) .

وعلى كل يظل هذا هـــو تفسير سارتر ، الا ان الذى لا يمكن أن نلغيه من بيوجرافيا ميرلوبونتى ، هو هذا التاريخ الطويل من النضـــال والتصدى بالفكرة والقلم لكل الدعايات الموجهة ضد اليســـار ، وكـــل ما من شأنه ان ينتقص من حقوق القاعدة العريضة من افراد الشــــعب ، ويهدد ســـلام العالم وهو يحدد بنفسه مهمة الفيلسوف علىالنحو الذى يراه فيقول « على الفيلســـوف ان يأخذ على عاتقه قول كل شىء ملتمســـا فى حديثه الوضوح والصراحة وليس من شأن الفيلســـوف أن يخدع الناس ، فان الروح الفلسفية هى أعدى أعداء الكذب والخداع وسوء الطوية . ومن هنا فان الفيلســـوف لا يستبقى لنفسه الشكوك من اجل ان يعلـــن على الناس الحلول اليقينية وليس كما يفعل الراشـــدون فى تعاملهم مـــع الاطفال حينما يخفون عنهم بعض الحقائق ، بل هو يأخذ على عاتقه أن يواجهنا بالحقيقة حتى ولو كانت نسبية او متعارضه او ملتبسة »(٢) .

---

les temps modernes "Merleau — Ponty vivonh", P. 314—17 annee.

MERLEAV-Ponty (n) "Elogede la philosophie", Paris GALLIMARD, 1953, P. 52-53.

عاشق المسافات

سمير عبد ربه

كنت متقلصا تحت غطـاء مضيض ضاما بين ضلوعي المتـاوهة سبعة عشر عاما من الارق والحمى والانكسار ·· تنبت الجـراح وتكبر ويمضى الليل فأتمدد وحـدى وتضيق الغرفة بى ·· أتمدد أكثر فيرعبنى الصمت ويهوى سقف الحجرة فوق رأسى المفوم ·

لتخذت السقف المنهار غطـاء لكن حجرا ثقيلا فى حجم الكرة الارضية يجثم فوق قلبى ·· ما بين الحجر الثقيل وقلبى كانت زوجتى تتأوه تحت سماء غير سمائها ··· تجمعنا خارطة العذاب ·· ابدأ موتى وتبدأ ممحـتى فى الاستغاثة والأرض التى عشقتها وربما مازلت أعشقها شاهد عيان ·

قالت فى كبرياء : ها أنت تبدأ موتك ؟!

كان الحجر ثقيلا ··

قلت وأنا أتنفس بصعوبة : كل منا يموت بطريقته .

***

ثمة عـلاقة قوية وحميمة تربطنى بالمحطات ·· كثيرة هى محطـات القطار والأتوبيس وسيارات الاجرة المتجهة الى كل مكان ... اعرف كل مواعيد القيـام والوصول ···

فى الحر الشديد كنت لجلس فى البوفيه فى انتظـار ميعاد الثالثة ·· أخرجت التذكرة من جيبى وفى لحظـة خاطفة قررت ان أبيعها وأبقى ··· لكن شكل الأتوبيس بعجلاته الوحشية وهو ينهب الصحراء عبر الافق الممتد الى لا نهاية يوحى بالانطلاق ويخلق فى النفس معنى الهروب وثمة أمل فى التغيير فتظل التذكرة فى جيبى ·

حقـائب كثيرة تتمايل فى اتجـاهات مختلفة بين ذراعى حامليها كل يمسح العرق عن وجهه ··· يزعق المنادى بصوت مرتفع : « ميعاد الساعة

ثلاثة ... ننهض محملين بالعرق .. يحتوينـا الطريق ويغوص المسافرون بين النوم واليقظـة .

كانت تجلس بجوارى فى المقعد الأمامى خلف السائق وحين نظرت الى عينيها وتاملت وجهها وكل تقاسيم جسدها من خلال صفحات كتـاب اقراه لم أستطع حينئذ ان افهم ما اقرأ وكذا لم اقـدر ان انـام قلت لنفسى:

ها انذا أرحل .

قالت القاهرة : وحتما ستعود .

عاودت النظر اليها بطريقة خبيثة فلم توح لى تقاطيع وجهها العذب باى امل فى الحوار ... كانت تنظر من الشباك عبر الصـحراء الممتـدة مستغرقة فى افكـارها الخاصة وكانها لم تشعر بوجودى .

.. كان الحر شديدا وكانوا يمسحون العرق المتصبب بمناديل من القماش والورق ..

قال احد الركاب وهو يتنهد : ياه تلاقى الجو فى السعودية نار !!
قاطعه آخر : طبعـا يا عم داحنا فى نعمة .. هو فيه أحسن من مصر .. جوها وميتها وكل حاجة ..

وكالعـادة تدخل كثير من الركاب فى النقـاش فقـال احدهم : أيوه صحيح .. دانا شبعت غربه وياما لفيت .. صحيح ياولاد مفيش أحسن من مصر ...

كانت السيدة العجوز ترتدى زى العمرة تجلس فى الكرسى المقابل .. اعتدلت فى جلستها وهى تقـول : يا شيخ بلا قرف .. هنـاك فيه فلوس .

قدمت سيجارة الى السائق فشكرنى بهزه من راسـه ثم قال وهو يقلب مؤشر الراديو : يا جماعة الناس معزورة .. الناس لازم تسافر ثم راح يستطرد فى حديث طويل عن ثمن البيضة زمان وثمنها فى الايام الزفت وعن ولده الذى قضى هنـاك سنوات شبابه حتى قـال : لكن مش مهم .. المهم هو دلوقت معـاه عربية وبيشتغل عليهـا بنفسه ...

راح يقلب مؤشر الراديو مرة أخرى فتسربت فى زوايا الأتوبيس نغمات شجية : « يا عزيز عينى وانا بدى أروح بلدى »

... كنت بدورى أستمع اليهم فى انتباه شديد وداهمنى احساس غريب ممزوج بالدهشة والتسـاؤل ورايت ان الفرصـة مناسـبة لاقتحـام جارتى ذات الوجه العـذب ...

قلت لهـا فى غير تردد : ما رأيك فى هذا الكـلام ؟

كانت ما تزال شاردة ·· هزت رأسها وقالت : زوجى أيضـا يعمل هناك منذ سنوات خمس لم يتساقط خلالها المطر .. حدقت فى وقت زال شرودها وهى تستطرد : صار البئر عميقـا ·· اختلطت كل الألوان فى لون واحـد ليس بالأحمر أو الأخضر ·· تلاشت كل الأشياء ولا نحن سقطنا فى أعماق البئر ولا امتزجنا فى لون واحد ···

·· قالت ذلك فى ألم ثم راحت بوجهها ناحية الشباك نحو مزيد من الاستغراق ···

أفقت من دهشتى ·· ترنت فى ملامحهـا معنى الحقيقة ·· عدت إلى دهشتى فأصابنى حزن شديد ·

قلت : صدرك ملىء بالثقـوب والأحزان ؟!

قالت : بامتداد الكون مددت ذراعا قوية لا تخون ·· كنت أنمـو وأتضاءل عبر الجنون والحرائق فعشقت الثقوب وتعلمت الخيانة ·

***

فى السفر تتوهج الروح وتغتسل النفس ··· ثمة علاقة قوية وحميمة تربطنى بالمحطـات ·· كثيرة هى المحطـات ·· أعرف كل مواعيد القيـام والوصول وأعشق المسافات ·

يمضى بنـا الطريق فأتمدد وحـدى ·· تضيق المسـافات فأتمـدد أكثر ·

قال ضابط الجيش ذو النسر الذهبى اللامع فوق كتفه وهو يتحسس الزبيبة فوق جبهته : يا جماعة دى بلاد كلها بركة ·

··· كان الحجر الثقيل فوق قلبى ما يزال وما بين الحجر وقلبى كانت تتأوه فى البلاد التى كلهـا بركة ·

قلت أحـدث نفسى فى صوت هامس : كل منـا يموت بطريقته ·

كانت جارتى فى نحـو الثلاثين ··

قلت وقد زال الخوف بيننا : واتفقـا كنت أرقب المدينـة ·· كـان جسدها ينزف فتعلمت العشق الشديد ·

قالت : فى منتصف الحلم ·· انحنيت أقبل التربة ·· شممت رائحتها ·· عرفت الأرض التى أنتمى إليها فأحببت الدهشة وتعلمت الصبر الشديد ··· بدت ملامح السويس فى الأفق وكان البحر على اليمين جميلا وكـذا كانت الأشجار على الشمال

حين استطردت بصوت مكتـوم :

بلدنا حلوة ·· مش كده ؟!

قصة قصيرة

عن البهجة والنضارة وغوامض تلك اللغة

قاسم مسعد عليوة

عن الزنابق كانت تحدثنى وعن زهور المرجريت والداليا والباتسيه، وكنت أحب هذا فيها وكنت استمع اليها بشغف وادارى فقر معلوماتى فى هذ ه الناحية .. وكانت تأتينى بزهور بديعة وتقول هـذا نرجس وهـذه زهور البـاذلاء وتلك النضرة ياسمين هنـدى .. انظر كم هى بسيطة ومستكينة زهرات السوسن .. وكنت اتناولها منها واشمها بنهـم واسبل جفونى .. وللحقيقة فاننى كنت اغالى قليلا فى ابداء مشاعر الهيام بأريج ما تعرضه أمامى من زهور وكنت اخشى ان يفتضح امرى ، لذا كنت اجاهد حتى لا تبدو تصرفاتى مبالغا فيها .

وكانت تقول لى الصالون هو افضل مكان لهذه الزهور .. وهـذه الزهور مكانها حجرة السفرة .. وهذا النبات يوضع فى مداخل البيوت .. وهذه الزهرات الرقيقة تنسق فى فازة صغيرة وتوضع فى الحمام .. أما الفراندة فيمكنك ان تضع فيها هـذه او هذه .. وكنت استمع اليهـا وابتسم .. وغالبا ما كنت استحضر فى مثـل هذه المرات صـورة الفيلا التى تقيم فيها والتراس المزدحم بكل انواع النباتات .

ويوم جاءتنى بتلك الباقة من الزهـور المتنوعة وقالت « خذها هدية منى » حرت ماذا اقول لهـا .. لكنها ضحكت ودفعتهـا نحو صـدرى « انظر كم هى مبهجة ونضرة .. خذها منى .. خذ » .

واخذتها منها .. من طريقة تنسيقها والوانها البديعة ايقنت أنهـا رسالة من نوع خاص .. هنأت نفسى وقلت « ان الطريق الى قلبها بدا يفرش بالزهور » .



فى البيت لطمت امى خديها وصكت صدرها ولم تقـدر على الكلام لمدة دقائق بعـدها انطلقت تصرخ وتولول : « الولد جن الولد جن .. الولد جن الولد جن » .. ولما كنت أخشى أن يتجمع الجيران وانا لاأعرف لذلك سببا فقد وضعت يدى على فمها وسحبتها الى الداخـل قليـلا فأزاحت يدى وصرخت فى وجهى : « يا مجنـون .. يا مجنون .. بدلا من أن تشترى حزمة ورد .. براحتك واشتر لها كيلو تين » .

نظرت الى اختى الصـغيرة النائمة اسـفل الحائط وطمأنت أمى وافهمتها أنها هدية من انسان عـزيز واخذت اضاحكها حـتى انصرفت متوترة الى شئونها .. بعدها استبدلت ثيابى وارتميت على الصحارة ثم غضضت الباقة وانهمكت فى فك غوامض لغة الزهـور والوانها حتى بدأت اشعر بثقل فى راسى فوضعت الباقة على المقعد الذى أضع عليه كتبى ونمت وأنا افكر فى الزهور والفيلا والتراس .

عندما تيقظت فى الصباح لم أجـدها على المقعـد .. وكانت أختى جالسة حيث كانت تنام .. سألتها : « اين الزهور ؟ »

فمدت ذراعيها وثنتهما لتحمىوجهها من ضرب محتمل .. صرخت : « أين الزهور ؟ » . ولم اكن فى حاجة لأى اجابة فقـد عرفت من لون شفتيها أنها أكلتها .

وماذا بعد « السير في الحديقة ليلا » ؟

قراءة نقدية لمجموعة « محمود الوردانى »

بقلم : احمد يوسف

بمجرد قراءتك للسطور الأولى لمجموعة « السير فى الحديقة ليلا » لمحمود الوردانى ، تحس انك أمام كاتب له عالمه الخاص ، اختار أن يعبر عنه بلغة اكثر خصوصية ، وانه لابد لك أن تبذل الكثير من الجهد لكى تستطيع الدخول الى هذا العالم ، وان تبذل جهدا أكبر لاستيعاب تفاصيله الغزيرة .

لكنك ايضا تحس أن الوردانى لديه وعى فائق بتجربة الكتابة الابداعية ، سواء على مستوى المضمون او الشكل ، وأنه يراهن منذ البداية الأولى على كونه فنانا متفردا .

فى تصديره لمجموعته ، يقتبس فقرة عن « الاخوة كرامازوف » على لسان احد ابطالها « ايفان » ، ليوحى لنا انه ككاتب يفضل ان يخرج على نظام العالم من اجل الاحساس بكل ما يحتويه هذا العالم نفسه .ولانه يضحى بالمنطق من اجل غريزة الحياة .. هذا الاقتباس من « ديستويفسكى » قد يوحى لنا أن الوردانى سوف يمضى فى طريق المؤلف الروسى العظيم نحو استكشاف العالم الداخلى لأبطاله ، لكننا نكتشف انه قد اختار — بقدر كبير من التعمد والوعى — طريقا مغايرا تماما ينتمى الى مدرسة الرواية الجديدة فى فرنسا ، وهو أن يرى العالم من الخارج رؤية موضوعية محايدة وباردة ، وأن يخطو فى قصصه نحو تجسيد كل الملامح الاسلوبية لتلك المدرسة الروائية .

* * *

فى قصته الأولى « ولد وبنت » شخصيتان مجردتان : هو وهى .. وعلى الرغم من بعض التفاصيل الا أن القارىء لا يستطيع تحديد زمان او مكان ما ، وليس هناك حدث سوى خيوط علاقة وليدة لا يعرف القارىء أن كانت ستنمو او انها سوف تموت .

لم يكن الورداني قد وضع قدميه بعد داخل حدود أسلوب الرواية الجديدة ، فهو يسمح لنفسه — كراوى — بقدر من التعبير عما يجول داخل كل شخصية « كان قد قرر ... كان يعلم أنها غير صادقة ... كانت تعلم أنه ربما يكون كاذبا ... كانت هي متأكدة ... وكانت تؤمن ... الخ » مما سيسمح بأن يحس القارئ ببعض التقابل أو التضاد بين الشخصيتين ، « هي » أكثر منه خبرة وتعرف بشكل يقيني ما تفعل وما تريد ، بينما « هو » يتصرف بخجل وعدم دراية ....

على الرغم من ذلك ، فان الورداني في قصته الأولى كان قد قرر أن يتبنى مدرسة الرواية الجديدة ، فهو لا يسمح للشخصيتين ان يتحدثا بضمير المتكلم (وان عاد الى ذلك في قصته التالية « الصرخة ») ، حيث يكون على الراوى أن يقوم بتقديم سرد محايد وبارد للتجربة ، يتخلله ذلك الاسترسال في وصف الملابس ، او طريقة امساك البنت بحقيبتها ، حتى وان كانت هذه التفصيلات غير ضرورية داخل العمل ، ودون ان يلجأ الراوى للبحث عن حبكة من اى نوع .

* * *

في « الصرخة » يبدو الورداني وقد عثر على طريقته المثلى في القص ، والتي تتيح له القدر الأكبر من الوصف الموضوعي ، وهو أن يكتمل « الحدث » — ان كان هناك حدث ما — قبل بداية القصة بالفعل . وفيها أيضا بنت ، وامرأة عجوز ، وجثة رجل .. وجميعهم بلا اسماء .. ويختار الراوى أن يصف — بحياد كامل — تلك اللوحة المكتملة امامنا ، وهو اذ يصفها من الخارج يستعين بتفصيلات بصرية خالصة : اللون ، والخط ، والشكل ، أو ان يسترسل في وصف الأصوات او الروائح أو الملمس ... والشخصيات لا صراع حقيقيا بينها ، على الرغم من أن للعجوز حضورا قويا طاغيا على حضور البنت ، وحيث يكون حضور الجثة قد ضاع بعد الفقرات الأولى للقصة .

وهذه القصة تحتوى على بعض « الموتيفات » التي تتكرر في اعمال الورداني : « البطن منتفخة ، نتنة ، متأهبة للانفجار » حيث تخرج الأحشاء المتفحمة المتجمدة .. » والتي تصادفها مرة أخرى في قصته « المواسم » ، وكذلك « تصب الشاى وهي ترقب الفقاعات المتفجرة : الواحدة تلو الأخرى » كما جاءت وبنفس النص تقريبا في قصته « حفاة تعمل بالكيروسين » ، على الرغم من أن السياق في كل قصة يختلف عنه في القصص الأخرى .

وقصة « الصرخة » — وقد اقتربت الى حد كبير من الأسلوب الذى سوف يصبح العلامة المميزة لمحمود الورداني — فانها تحمل أيضا

كثيراً من التناقضات الاسلوبية التي سوف تلازمه في معظم أعماله التالية . انه يختلق « التيه » التي تحمل بداخلها بذور صراع شديد التشنوة او قل بذور تشخص بمعنى ادق — مثل العجوز والبنت ، لكنه يجرد هذه التيه من كل التفاصيل التي قد تضفي على الصراع اى ملامح انسانية ، في نفس الوقت الذي يقوم فيه بالعديد من الاستطرادات الوصفية المحايدة ، التي تنزع الدراما نزعا من قلب القصة ، ولا تترك سوى هيكلها الميلودرامي .

* * *

في « فانتازيا الحجرة » تكرار للصراع بين شخصيتين مجردتين ، صراع يمتد في الزمان فكأنه بلا بداية او نهاية — على الرغم من ان الزمن في القصة يبدو قصيراً جداً — وبديلا عن الجثة في القصة السابقة ، هناك قطة ترصد الأحداث دون مبرر لوجودها سوى ان تجسد ذلك « البصاص » اللامنتمى الذي نراه في مدرسة الرواية الجديدة . ويستخدم الكاتب نفس اسلوبه الذي اكتمل في « الصرخة » ، بل ويطوره لدرجة استخدام جمل تقديرية تفسيرية حين يفتح قوسا ليذكرنا بأن المفتاح « مصنوع ايضا كالاكرة من النحاس » أو « لأن البشر المدخنين في لحظات معينة يحتاجون الى التدخين بشكل ملح وحاد » .. أو حين يتدخل الراوى فيقول « اقول انه » .. و يكرر بعض الكلمات التقريرية « حتماً » .

وهذه القصة تفتقد « حيوية » الوصف الحسي : تلك الحيوية التي ميزت القصة السابقة ، وان اعتبر الكاتب ذلك خطوة الى الأمام في تجريد اسلوبه ، لكن هذا الوصف هنا يبدو مصطنعا ، واللغة مفتعلة .. وربما كان التجريد الكامل للشخصيات والحدث هو السبب الرئيسي وراء ذلك الافتعال .. كما ان ذلك التجريد قد ادى — احيانا — الى تكرار الوصف والاسهاب فيه حتى انه يمكن اعادة ترتيب بعض الفقرات وتبادل اماكنها في القصة دون اى تغيير في السرد القصصي نفسه ..

* * *

في قصة « تحريك الاعضاء الصغيرة » تنويع جديد على لنفس الشكل الذي اختاره الورداني ، فهناك ايضا شخصيتان مجردتان : الأم ورضيعها . قد تحمل هذه القصة بعض الملامح الشقاء الانساني ، لكنه يضيع في التجريدية الكاملة ، حتى ان القصة تتحول — مثل « الصرخة » أو « فانتازيا الحجرة » — الى صورة ميلودرامية — نمانتيكية ، تتعارض مع (أو ربما كانت بسبب) ذلك الأسلوب الموضوعي المحايد الذي يختاره الكاتب ، بالاضافة الى ضياع ذلك التناقض الجدلي في احساس المرأة تجاه وليدها كأم وامرأة معا في زحام التفصيلات البصرية والسمعية .

* * *

« بحر البقر » اسم له دلالته الخاصة لدى كل قارىء مصرى ، لكنك تفاجأ بأن الكاتب — مستخدما نفس أسلوبه السابق ، وربما بحياد وبرود أكثر — ينزع عن ذلك الاسم دلالته ، بل ولا يضيف أى دلالة من أى نوع ، حرصا منه على لغته الخاصة .. لذلك فانك لن تجد مبررا لاستخدام الوردانى لمثل هذه « التيمات » التى تحمل ارتباطا نفسيا بالوطن ، وهو الذى لختار — من قبل موضوعات تجريدية تبدو أحيانا مقتبسة عن واقع غير مصرى .

وعلى الرغم من الدلالة السياسية والوطنية — بل والانسانية — لمثل هذا الموضوع ، فان الوردانى قد وصل بشكله الفنى الى اقصى ما يمكنه من التجريد ، وهو التعامل معه كلوحة تشكيلية بكل ما فى الكلمة من معنى ، لوحة جاهزة لا يبقى أمامه كراو — الا ان يصفها بلغته الموضوعية المحايدة ، يبدو فيها موضوع اللوحة متباعدا عنه وعناء وليس هناك من وسيلة للاقتراب منه الا قول الراوى : « تصورت اننى لو مددت يدى ، فسوف اقبض على النهد ، والماء فى كفى » ..

لقد وصلت النزعة « الاستاتيكية » عند الوردانى فى هذه اللوحة الى اقصاها ، حتى أن الانفجار المتوقع فى النهاية يبدو فجا ، غير مبرر ، ودون دلالة .. انه فقط يقطع على الراوى متعته فى تامل تلك اللوحة ، ورغبته فى ان يمد يده ليعتصر النهد .

واذا كان الوردانى — الراوى — قد اختار فى هذه القصة ، وقصص أخرى ، أن يستخدم ضمير المخاطب ، فان كتابا عديدين — تقليديين وغير تقليديين ، وهذا ما سوف نوضحه فيما بعد — قد استخدموا هذه الصيغة ، لكن لس من بينهما بالتأكيد أن يقوم الكاتب بتحديد زاوية انحراف بصر المشاهد — القارىء الى العمل « بزاوية قدرها خمس واربعون درجة » مما لا يحمل اى دلالة خاصة او عامة ، او أن يقترح على القارىء وبشكل فج : « افضل أن تخطو خطوات جانبية قليلة نحو اليسار » .

***

فى بداية قصته الثانى « يوم طويل » (والذى سبق نشره تحت عنوان « أربع قصص قصيرة ») يورد الوردانى اقتباسا عن « سان جون بيرس » ، يوحى فيه بأن هنا التقسيم اعادة اكتشاف لعالم الطفولة الذى عاشه ، وهى فكرة تلح كثيرا على العديد من الفنانين والأدباء عبر كل العصور ومن خلال وسائط فنية مختلفة ، وان كانت أيضا تلح بشكل

خلص على معظم كتاب القصة القصيرة فى مصر ، وعلى الرغم من ان لذلك مبرراته وعواقبه — الفنية وغير الفنية — والتى تحتاج الى دراسة خاصة ، فان ما يعنينا هنا هو تناول محمود الوردانى لهذا العالم .

ان القسم الثانى بقصصه الاربع هو حقا بقايا صور قديمة ، قام الوردانى باختيارها ، وجعل بطلها هو « الراوى » مصطفى الذى يستعير من « القاص » الوردانى اسلوبه (فى قصة « المواسم » يوجد ثلاثة رواة ، مصطفى هو واحد منهم) . والقصص الاربع قد تصلح بـ بوحدة العالم والراوى فيها — نواة لرواية ، لكن قصصها تبدو مجرد « البوم » تتجمع فيه هذه الصور ، قد يتغير ترتيبها ، او قد تسقط واحدة منها ، او قد يضاف اليها صور اخرى كثيرة (مثل قصة « بيت عمى » على سبيل المثال ، والتى لم تنشر فى هذه المجموعة ، ونشرت فى مجلتى « الدوحة » القطرية ، « والثقافة الجديدة » القاهرية فى نفس الوقت تقريبا) .

والكاتب حين يختار البحث فى هذا العالم ، يقرر الا تكون رحلته فيه اكتشافا من خلال عيون طفل ، وانما « اعادة » اكتشاف يقوم بها الراوى نفسه الذى سبق وان قابلناه فى قصص القسم الأول ، مستعينا باسلوبه الحيادى ، مستغرقا فى التفاصيل التشكيلية او الحسية ، لكنه يتخلى عن نزعته التجريدية فى وصف شخصياته ، ليستفيض — على العكس تماما — فى ذكر تفصيلات عديدة محاولا اضفاء كل تجسيد على هذه الشخصيات ، وان لم يتبق منها الكثير فى ذهن القارىء لاحتوائها على تفصيلات كثيرة غير هامة .

فى قصته « المواسم » يقوم ثلاثة رواة بوصف الحدث نفسه (فى رواية « درجات » من تأليف « ميشيل بوتور » يقوم ثلاثة رواة على التوالى بوصف تجربة واحدة) . الأم فى البداية — يتقمصوا روح الراوى المعتاد عند الوردانى — تستفيض فى وصف مشهد القبور (مثلما فعل الراوى مصطفى فى قصة تنتمى الى عالم مغاير تماما وهى « السير فى الحديقة ليلا ») بلغة تشكيلية محايدة . وهى ايضا تقطع ذلك الوصف احيانا بالعودة الى بعض لقطات من الماضى ، وهى لا تتخلى عن ولع الراوى الذى اعتدناه بوصف الجثث وهى تتحلل (مثل قصة «الصرخة»)، بل ولا تتورع ايضا عن ان تستخدم اسلوب المخاطب الذى استخدمه الراوى فى قصة « بحر البقر » : « وانت حين تنظر ، فانه لا يمكنك ان تميز سوى الاجساد السوداء المتصقة المتراصة » . .

وعندما يأتي دور الطفل ـ كراوى ثان ـ نجد الوردانى أكثر اقترابا من عالم الطفولة ، فالدفقة مختلفة الى حد ما عن تلك الدفقة الواحدة ، خاصة فى ذلك الجزء الذى أورده مختلفا حتى فى الشكل الطباعى عن بقية فقرات هذا الجزء من القصة : « وقالت أن الجنة جميلة ، وفيها خيول بيضاء ، وبحار — كالاسكندرية — وملاعب كرة ، وسيوف ، وحرير ... الخ » ، وان كان وعى الكاتب يسيطر أحيانا على وعى الطفل : « وعندما ماتت ، أصبحت تبكى كل الذين ماتوا » ، أو فى اصرار الكاتب على تكرار وصف الطفل للونين : الاصفر والاومنـــوقر ، هذا الوصف الذى أفاض فى استخدامه خلال الجزء الخاص بالأم ، أو فى الاستغراق المعتاد فى الوصف التشكيلى حتى وان كان سخيفا : « وتهتز بيجامته بخطوط أفقية » .

أما الجزء الخاص بالبنت فهو بلا شك إقربها لعالم الطفولة ، وان لم يتخل الكاتب عن جعلها ترى « لون الحجر الرمادى المترب » بنفس النص الذى جاء لسان الأم والولد فى الجزئين السابقين .

وعلى الرغم من ان الكاتب قد تخلى فى هذا الجزء عن تجريدية الشخصيات ، الا انه لم يستطع — او لم يرغب — فى التخلى عن اسلوبه المحايد فى معظم فقرات هذه القصة ، مما اوقع الشخصيات مرة اخرى فى التجريدية غير المقصودة ، حتى ان الجزئين الخاصين بالولد والبنت يمكن مزجهما دون تغيير يذكر ، بل ومن الممكن قراءة هذه القصة — مع بعض التعديل فى الضمائر من المؤنث الى المذكر — بتصور ان الأم هى التى ماتت ، وان الاب هو الذى صحب طفليه لزيارة مقبرتها .

* * *

فى قصة «يوم طويل» نجد استمرارا لنفس النغمة التى تحدث بها الولد كراوى فى القصة السابقة،وهى اشبه بأدب الاعترافات،فهى تتناول حادثة اضطر خلالها الراوى — صبيا — للاشتراك فى بعض عمليات السرقة الصغيرة ، والتجربة نفسها تتقاطع — كالمعتاد — مع الكثير من التفصيلات الزائدة من الالوان والاشكال ، وتفصيلات اخرى جديدة مثل علاقات الشخصيات الثانوية جدا : « عندما كانت نانى البيضاء ، ابنة المرحومة نانت نفيزة — وهى ابنــة عمى فكرى — التى رباها بابا فؤاد وعمتى أبكار — لانهما كانا لا ينجبان منذ زواجهما — عندما كانت نانى البيضاء ، هذه تأتى ... الخ » ، او ان يذكر لنا بتصميم بارد ارقام الاتوبيسات التى استقلها الراوى .

والوردانى يعـود لاسلوبه فى استخدام ضمير المخاطب والـذى .

تبنساه فى التبصص البقى » حتى وان كان ذلك خارج سياق اسلوبه فى القصة كلها ، ودون مبرر لذلك « واصبح بوسعك الآن ان ترى جيدا ... ولن تضيق — حقا — عندئذ — بالرائحة النتنة لدورة المياه .. » او « كانت الحارة مظلمة تماما ، ولم يكن بوسعك (هذه المرة ايضا) ان تتبين البيوت التى انتصبت » .. او هو يستخدمه كما يستخدمه كتاب تيار الوعى — وهو ما يتناقض مع اسلوبه السائد — مثل « وتضحك انت وتشدك ملما وتغلق النافذة » .. او « ورحت انا اربت على ظهرها وهى تهز ساقيها وترفع وجهها اليك .. وتحوطك من الخصر » (لاحظ الانتقال المفاجىء فى استخدام الضمائر فى العبارة الأخيرة) .

* * *

فى « صورة للخروج » يقصد الورداني التلميح بمعنى « الخروج » فى العهد القديم ، ان عائلة الروائى الصغيرة تضطر للنزوح عن مسكنها المتواضع ، لأن الام مشتهاة من احد الرجال الذين يطلبونها بمظلطة .

وفى هذه القصة تخف كثيرا برودة وحياد اسلوب السرد ، وتقترب اكثر من رؤية عينى الطفل لتجربة مريرة ، لكن الكاتب مايزال مصرا على نزع الدراما من قلب العمل ، وذلك بان يقطع الحدث الأصلى مع استطرادات لا علاقة لها فى الغالب بالنقطة التى انقطع عندها الحدث ، مما يترك العمل فارغا الا من مسحة ميلودرامية ناتجة عن صراع اشبه بصراع الأبيض والأسود .

ومثل القصة السابقة ، يحاول الورداني فى الاجزاء الأخيرة رسم « الجو » الذى كانت تدور فيه احداثها ، فى قصة « يوم طويل » تاتى اصوات برامج الاذاعة الرمضانية عبر المذياع ، وهنا نجد جو الانتخابات الذى يفاجأ به الطفل مع عائلته اثناء رحلة الهرب فى الشوارع المظلمة ، وعلى الرغم من ان اضفاء مثل هذا الجو قد يفيد كثيرا فى رسم صورة المأساة ، الا ان الكاتب يختار ان يضع هذه التفاصيل متجاورة بشكل حيادى تام ، ليترك مساحة كبيرة للاجتهاد من القارىء والناقد معا ، يمكن فيها « اختلاق » علاقة ما .

* * *

فى قصته الأخيرة من هذا القسم « مدناة تحمل بالكيروسين » يقدم الورداني صورة اخرى من صور الطفولة ، صورة قد تحمل كثيرا من

الشجن والحنين الى العودة للماضي — على خلاف الثلاثة صور السابقة — حين كان كبار السن يتوومون يطقوس خاصة استعدادا للاستماع الى حفلة أم كلثوم الشهرية ، وحينما تكون الفرصة مهيأة لأن تثور داخل نفوسهم ذكريات قديمة مليئة بالأسى وباعثة على السخرية ..

ولكن الورداني — كالعادة — يتوقف عند أسلوبه المحايد والوحيد ، مع استخدام انقطاعات بين اللحظة الحاضرة ولحظات الماضي ، قد تكون هذه الانقطاعات في هذه القصة لها دلالتها ، خاصة عندما يسترسل العم في سرد شذرات من ذكرياته ، الا ان القصة تسقط احيانا — مثل القصص السابقة — داخل انقطاعات غير مبررة (مثل حكاية الأخ « عبد العظيم » الذي يعيش في حلوان ...) ، أو في تكرار شرح العلاقات التي ليس لها أهمية : « كان هو ابن عم أبي وابن خالته في نفس الوقت » والتي سبق ان ذكرها في قصة « يوم طويل » بالإضافة الى الاسهاب الشديد في الصور التشكيلية او الحسية ، حتى انه يكرر — كما سبق القول — صورة تأمل الطفل لانسكاب الشاي « وهو يصنع الرغاوي والفقاعات المنفجرة : الواحدة تلو الأخرى » كما جاء في « الصرخة » على الرغم من ان الشخصية التي تقوم بهذا التأمل ، والسياق ، يختلفان اختلافا كبيرا بين القصتين .

وعندما ينتهي هذا القسم الخاص باستدعاء صور الطفولة : تشعر انه من الممكن للورداني أن يكتب عشرات القصص التي تدور في هذا العالم ، وان معالجته لها سوف تجعلها جميعا ليست الا قصة واحدة يعاد كتابتها عشرات المرات .

* * *

يحتوي القسم الثالث والأخير « السير في الحديقة ليلا » على ثلاث قصص ، الأولى والثانية مقتبستان عن تجربة واحدة ، وهي « مشاهدة » جثث شهداء الحرب ، و « حضور » لحظات دفنهم . وهذه هي المحاولة الثانية للورداني لاقتحام منطقة « الحرب » بعد قصته « بحر البقر » ، ومثلما لم يكن من الممكن بالنسبة للقارىء ان يدرك — من خلال القصة وحدها — ان الكاتب يقصد « مأساة » بحر البقر لولا عنوان القصة ، فاننا أيضا لا نعرف — على وجه الدقة ، ومن خلال القصتين — أى حرب يقصد ، وان كان من المفترض — دون أن يكون هناك دليل على ذلك — انها حرب اكتوبر عام ١٩٧٣ ، وهو بهذا يطرح جانبا اى دلالة سياسية حقيقية للحدث نفسه .

في قصة « السير في الحديقة ليلا » يتخذ ادوردالخراط تقنية تجزئة حضوري دفن جندي شهيد ، فيقسمها الى لوحات تبدو منفصلة ، داخل كل لوحة العديد من الانقطاعات التي تتكرر في لوحات اخرى ، وهناك ايضا العديد من التفصيلات التشكيلية التي تتشابه احيانا (حتى أنها تبدو مكررة) مثل وصف الزخارف الحديدية لأبواب المقبرة ، أو زخارف البهو الذي ترقد فيه جثة الشهيد (لعل هذا يذكرنا بوصف « الغريب » لالبير كامو للحجرة التي ترقد فيها جثة أمه) .

والراوي في هذه القصة هو مصطفى الذي قد يكون هو نفس الراوي في قصص القسم الثاني للمجموعة — دون أن يكون هناك دليل قاطع على ذلك — وهو يتفرد بإحدى لوحات « السير في الحديقة ليلا » والتي أطلق عليها « أنا » ، ويقدم لنا — مثلما فعل في « يوم طويل » — اعترافا ، او اعتذارا ، بأنه لم يسع بشكل جدي في الاشتراك في عمليات الحرب ، او لعله جاهد لكي لا يشترك فيها . كما أنه يستطرد في نفس اللوحة في شرح علاقته بفتاة ، ولا يبخل أيضا — في لوحة يقول انها خاصة به — بشرح العلاقات النسائية لشخص آخر يحضر معه لحظات الدفن .

وعند نهاية القصة ، وبعد ان تكون جثة الشهيد قد غابت داخل الارض ، وقبل ان يغادر الراوي اسوار المقبرة ، تكون جثث شهداء آخرين قد جاءت . وبدلا من أن يقف الراوي عند هذه الفقرة لعل عمله يكتسب شكلا ودلالة اقوى ، يستمر في سرد عملية استلامه لمتروكات الشهيد (في قصة « داخل المتاهة » لالان روب — جرييه جندي يقوم بتسليم متروكات جندي قتيل) تجسيدا لتحول الانسان الى مجرد أشياء صغيرة ، ونفيا لكل دلالة أو معنى لاستشهاده .

وتاتي العبارة المنقولة عن لوحة تذكارية تؤرخ لتأسيس مقبرة الشهداء ، والتي لا يعلق عليها الراوي الا « انني مضيت الى الخلف ، وفتحت باب العربة ، واندفعت الى الداخل بجوار النافذة ، فيما كنت اسمع هدير المحرك » تاركا — مثلما في « صورة للخروج » مساحة للقارئ لكي يقوم « بتخريج » دلالة سياسية ما ..

* * *

« جسم بارد صغير » هي تكبير لموقف ما قبل نهاية القصة السابقة ، عندما يتسلم الراوي متروكات جندي شهيد ، لكن الراوي

فيهما يبدو أكثر جيـــادا ، انه هنا « لا ينتمي » يلتقطها المعنى ، وقد توقف عن الخوف من ان تتهيـــار ذكرياته الحسية تحت وطـــأة تجـــربة حضـــــور دفن الشـــــهداء . فى القصة السابقة كان يقول : انني إعرف تماما ما أخافه ، وان اشد ما يزعجني ان هذه الرائحـــة الحريفة التى تلتصق بانفك ، اخشى ما اخشاه ان تختلـــط برائحـــة احـــلام ، الفتـــاة التى كنت احبها » ، لكنه هنـــا يقـــول : « رحت اعيد الفواصل الحديدية الداكنة » .. أو « جعلت اشم رائحة الزهور الداكنة » .. انه يهرب ـــ باصرار كامل ـــ من زخم التجـــربة الى بعض الملاحظات الحسية الغريبة تماما كما كان يفعل « الغريب » .

الا ان القصة كلهـــا تدور فى زمن واحـــد ، على عكس قصصه الأخرى التى تحتشد بانقطاعات عديدة ، لكنـــه يحتفظ باسلوبه الـــذى لا يتغير ، والاسهاب القاسى فى مشـــهد تجهيز الجثـــة للدفن ، لكنـــه لا ينسى ان يجعل الرجل الذى يقـــوم بتجهيز الموتى « يظلع » مثـــل شخصية « بريز » فى « الغريب » ، والتى جـــاءت فى سياق يشـــبه كثيرا السياق فى قصة الورداني ، والتى كانت « تظلع » ايضـــا (ترجمـــة حلمى مراد) .

* * *

فى القصة الأخيرة « الاشـــجار عند البحيرة » ، والتى لا تربطهـــا اى صلة بالقصتين السابقتين حتى يضعها الكاتب فى قسم واحـــد ، فى هذه القصـــة نجد تكرارا حرفيـــا للشـــكل فى « بحر البقـــر » والمحتـــوى فى « الصرخـــة » . ليس هنـــاك من جديد سوى المزيد من الغموض ، الذى يبرره الراوى بمحـــاولة تلمس اشياء تسبح فى ظـــلام لحظة الفجر : « لسوف ترى انهـــا (المنضدة) تحمل الزجاجة والكوب والطبق الصغير . وربما ان تلك الأشـــياء لا تتضح لك جيـــدا . وقد بدت المسافة بعيدة فيما بيننا وبينها . وقد لا يكون ذلك صحيحا على الاطلاق ، وربما انهـــا ـــ المنضدة ـــ تحمل اشياء مختلفة » .

والراوى يضع نفسه ، والقارىء معـــه ، فى داخل الحدث عقب اتمامه مبـــاشرة ، وان كان يوحى عند نهـــاية القصة بأن هنـــاك احتمالا ـــ غامضا ومشوشا ـــ لصراع ما ، الا انه ـــ مثل « فانتـــازيا الحجرة » صراع مؤجل الى خارج اطار القصـــة .

ولعل هنـــاك طموحا لدى الكاتب فى قصته الأخيرة ان ينتقل من مرحلة وصف لوحـــة من بعدين (قصة «بحر البقر») الى وصـــف لوحة من ثلاثة ابعـــاد ، يتحـــرك خلالهـــا كأنه يحمل آلة تصوير سينمائية :

« فقلة ضيوف يضطر أن تستدير بشكل كامل » ، غير ان ذلك يبقى أيضا دون دلالة ، ربما لأنه يعود لعالم مجرد تماما بل وربما أكثر تجريدية من كل قصصه الأخرى .

تبقى الاشارة الى استخدام الورداني لكلمة « ايما » في هذه القصة أيضا ، والتي ترددت كثيرا — ربما اكثر من اللازم في عمل فني — في قصة « يوم طويل » والتي قالت عنها الناقدة الأستاذة « فريدة النقاش » — في تقديمها لمجموعة (أربع قصص قصيرة) — انها تحمل دلالة على « اطلاقية النظرة الطفولية » ، على الرغم من انه لا توجد اى نظرة طفولية في هذه القصة على الاطلاق .

* * *

ان المجموعة القصصية الأولى لمحمود الورداني تقدم لنا كاتبا يتميز — بحق — بالقدر الكبير من التمكن من اللغة ، والقدرة على الامساك بناصية الألفاظ — وان وقع احيانا في بعض الأخطاء النحوية — لكن الأمر يتجاوز ذلك ليصبح عثوره على « اللغة الخاصة » وسواسا قهريا يجعل من اللغة — احيانا — وسيلة وهدفا في الوقت ذاته . ولعل هذه الظاهرة تنسحب على عديد من كتاب القصة القصيرة والرواية في مصر ، حتى ان الأمر ينتهي باستخدام الكاتب لأسلوب يجعل من تواصله مع القارىء ، وتواصل القارىء معه ، نوعا من المهمة الشاقة التي قد يتردد القارىء في أن يقوم بها . ولعل من المفارقات القاسية ان الوسائط الفنية البصرية والسمعية في هذا العصر قد احتلت — بالكثير من الغث والقليل من السمين — مساحة كبيرة من وقت المتلقي ووعيه ، ولم تترك للأدب سوى مساحة شديدة الضيق ، ولا يفعل الكثير من الأدباء الذين يفترض فيهم الأصالة الا ان يقيموا حول ذواتهم أسوار عالية .

والتحليل المتأمل للملامح الأسلوبية عند محمود الورداني قد يتيح لنا فهم ظاهرة العزلة وعدم التواصل مع القارىء . نتيجة اختياره الواعي والمتعمد — والمشوش احيانا — لمدرسة الرواية الجديدة في فرنسا ، والتي قد تتناقض تناقضا جذريا مع رؤيته الاجتماعية والسياسية ، بالاضافة الى ان هذا التغرب يجد من يكرسون له ؛ ويتبنون — باسم التجديد والمعاصرة — نظريات نقدية غامضة .

تتلخص الملامح الاسلوبية في مجموعة « السير في الحديقة ليلا » بأن قصصها جميعا تتبنى موقفا دراميا ساكنا ، حيث تقف الشخصيات بلا ملامح في صراع مؤجل ، وقد اكتمل الحدث قبل أن يبدأ

الرواى فى القص ، وقد "تشكل" الموقف ـ الذى قد يكون احيانا بعضا من الذكريات القديمة ـ تشكلا كاملا حتى انه يتحول بالفعل الى مجرد لوحة تشكيلية « ساكنة وجاهزة ، يقوم الراوى بوصف تفاصيلها لنا ، مستخدما كل المفردات اللونية والتكوينية ، والحسية ايضا ، بنغمة محايدة وباردة ، بل ومتعالية ، وان وقع احيانا فى تيار التعبيرات الوجدانية .

ويبدأ الرواى بالسرد الوصفى لهذه اللوحة منطلقا من نقطة ما ، غير عابىء بأن القارىء لا يستطيع رؤية اللوحة كاملة بعد ، لهذا تبدو بداية قصصه ولسطور طويلة وربما فقرات كاملة ، بداية غامضة ملغزة دون ان يكون لهذا الغرض دور حقيقى فى بناء القصة . ومن الممكن ايضا القول بأن الراوى يستطيع اختيار نقطة مغايرة اخرى لكى يبدأ عندها دون أن يغير ذلك من الامر شيئا ، وهو ايضا ينتقل من مكان الى مكان على مساحة اللوحة (او الذكرى) انتقالا لا تحكمه ضرورة فنية أو غير فنية ، ليتوقف طويلا عند تفصيلات لا ضرورة لها ، لنكتشف أن القصة تتمتع بايقاع شديد الرتابة ، أو ربما تفتقد اى نوع من الايقاع ، كما انها تخلو من اى قالب على الاطلاق .

وهذا الوصف السراى للوحة التشكيلية الساكنة الجاهزة هو وحده الذى أوصل الوردانى الى استخدام ضمير المخاطب مع القارىء ، وهو قد يستغرق فى ذلك قصة بكاملها إن كان الحدث قد « تجمد » بالفعل فى هذه اللوحة (بحر البقر ، الأشجار عند البحيرة) ، أو قد يضطر اليه حين يلح عليه وجود لوحة تشكيلية ما حتى لو كانت خارجة عن السياق (يوم طويل ، وقصص دفن الشهداء) ، او ربما ينزلق اليه ـ بحكم العادة ـ فيما يشبه تيار الوعى حتى ولو تناقض ذلك مع اسلوبه السائد ، أو قد يقع فيه احيانا دون قصد فيما يشبه الخطأ اللغوى (فى احدى فقرات قصة يوم طويل) . لهذا يصبح من المستبعد أن الوردانى يستخدم ضمير المخاطب « حين يستجمع فى لحظة استنفار كل قوة الرد فى داخله » كما ذكرت الأستاذة « فريدة النقاش » فى دراستها المذكورة ، أو انه يستخدمه لان « فعالية هذا الأسلوب قد تفوق كل الصيغ الممكنة الأخرى » بتعبير الناقد الأستاذ « ادوار الخراط » فى دراسته عن القصة القصيرة فى السبعينات .

وفى الحقيقة ان استخدام ضمير المخاطب ليس الا واحدا من الأساليب التى قد تستخدمها الرواية ، مثله فى ذلك مثل الصيغ الاخرى،

وان استخدامه يختلف من كاتب الى آخر ، فعلى حين نرى كاتبا مثل تشيكوف — قد يعتبره الآن البعض كاتبا تقليديا — يستخدم ضمير المخاطب (وان كان ذلك نادرا) لتكثيف العلاقة الحميمة بين الراوى والقارىء ، فان جويس مثلا يستخدمه فى سياق تيار الوعى ، الذى وصل عند فوكنر الى اقصاه من الغموض والتشوش احيانا بتجاور المونولوجات الداخلية العديدة ، بينما يقوم ميشيل بوتور الذى ينتمى الى مدرسة الرواية الجديدة باستخدامه فى رواية « التعديل » ليضع القارىء مكان الشخصية الرئيسية وليورطها فى الحدث . واذا كانت هذه الأساليب جميعا تفترض حضور القارىء حضورا قويا ومكثفا كطرف رئيسى فى عملية الابداع والتذوق ، فان الوردانى الذى يتوحد عنده — بشكل يدعو الى القلق — الراوى القاص بالراوى الشخصية ، يوحى دائما بقدر كبير من التعالى تجاه القارىء ، بل والتجاهل احيانا ، حيث يملك الراوى وحده مفاتيح الدخول الى هذا العالم الغامض ، والذى يحجب عن القارىء بعض التفاصيل بينما يغمره بفيضان من التفاصيل الأخرى .

وتتراوح التيمات التى يأخذ عنها الوردانى لوحاته بين الصور الذهنية الخالصة والتى تعوض تجريديتها وجفافها بقدر كبير من الغرابة أو القبح أو الميلودرامية (وان حاول ان ينزع عنها تلك الصفات فى اسلوبه السردى) ، أو انها تعتمد على بعض الذكريات القديمة أو الحديثة ، التى يضيف الى بساطتها قدرا كبيرا من « الطبيعية » الفجة ، ومعظم هذه التيمات تدور فى اجواء الليل ، أو عند الصباح الباكر ، وعادة ما تكون فى فصل الشتاء ، وهذا كله يسمح بغزارة تشكيلية وحسية يستمتع الراوى بسردها .

كل هذه الملامح الأسلوبية اختار لها النقاد تعبير « الشيئية » أو « التشيؤ » ، اتباعا للروائى الفرنسى الان روب — جرييه ، الذى أعلن فى مقالاته التى جمعها تحت اسم « نحو رواية جديدة » أن « رواية الشخصية قد اصبحت ملكا للماضى » أى أن « الراوى كعنكبوت ساكن وسط نسيجه ، انه لا يتدخل وانما يسجل ويقيس من المنطقة التى يقف فيها » . واذا كان روب — جرييه قد رفض الشخصية الروائية ، فان له الفضل فى اكتشاف شخصية « البصاص » أو « اللامنتمى » على نحو اعمق ممن سبقوه فى كتابة الرواية — وهى شخصية روائية بالتأكيد وان كانت بطلا لمعظم اعماله الروائية ، هذا البطل الذى يقف دائما خارج التجربة ، محايدا ، غير مبال ، يفتقد — بل ويرفض — التفاعل مع العالم من حوله تحت شعار « انكار

السهولة التى يصف بها الانسان العالم من حوله مضيفا عليه تعبيرات انسية وهو الشعار الذى رفعه روب جريبه .

وفى الحقيقة ان مدرسة الرواية الجديدة ليست جديدة كل الجدة ، فهى تعتمد اسلوبا يتلخص فى « التفتيت » و « التجـــاور » : تفتيت العالم الى جزئيات وتفصيلات صغيرة ، لكى تكتفى بوضع هذه الجزئيات فى علاقات تجـــاور محايد ، والتصميم على عدم تورط « ذات » الفنـــان فى « موضوع » عمله .

وهذا الموقف من العالم ، وأسلوب التعبير عنه ، يمتد ـــ داخل عالم الفنون ـــ الى المدرسة الانطباعية التى كتب عنها «ارنولد هاوزر» فى كتابه « التاريخ الاجتماعى للفن » (ترجمة الدكتور فؤاد زكريا) : « كل لوحة انطباعية هى تسجيل للحظة فى الحـــركة الدائمة للوجـــود (اى تثبيت لهـــا) وعرض لتوازن مهدد ، غير مستقر ، لتفاعل القوى المتصارعة » ، وحيث الأسلوب هـــو « تصوير الضوء ، والهـــواء ، والجو ، وتحليل السطح المتساوى اللون الى بقع وخطـــوط لونيـــة ، وتفكيك اللون الموضعى الى قيم .... انه التكنيك المرتجل بتخطيطـــه السريع الخشن ، والادراك العـــابر ، الذى يبدو غير عابىء بالموضوع » .. أما موضوعات الانطباعية فقد كانت ترتكز « على تجارب شخصية بالمعنى الدقيـــق ، تجـــارب العزلة والوحدة ، ومشاعر الحواس » .

وفى تطابق دقيـــق بين الانطباعية الرواية الجديدة فى فرنســـا ، والتى ظهرت فى فترة كان العـــالم الغربى مصدوما بمشاعر اليـــأس والاحباط وسط عالم اختـــار نصفه فى الشرق طريقا جـــديدا ، فقـــد كان الواقع الذى ظهرت فيه الانطبـــاعية « مثيرا ، وديناميا ، ودائـــم التغير » ، وفى الحالتين فان الفنـــان يكتفى « بدور المشاهد ، والذات المتلقية المتأملة ، واتخـــاذ وجهة نظـــر الانعزال والانتظـــار وعـــــدم الالتزام ، اى بالاختصار ، الاكتفاء باتخـــاذ وجهة النظر الحالية الخالصة وحدها » ... كما ان « الفعل الفنى لدى الفنـــان قد اصبح يعد غاية فى ذاته ولعبة مكتفية بنفسها « اى شـــكلا » من اشكال الفن للفن .

ان مدرسة « الشيئية » التى يقـــول عنها الأستاذ «ادوار الخراط» فى دراسته المذكورة انهـــا قد اصبحت فى مصر « تكنيكا معـــروفا وشائعا ، ولوشك بدوره ان يصـــبح تقليدا مكرســا له ما للتقاليد من سطوة ومن سهولة فى الوقت ذاته » ، هذه المدرسة تقع فى مأزقين : فنى وفلســـفى .

فهى على المستوى الفنى تستفيد من وسيط فنى مختلف تماما (الفن التشكيلى فى المدرسة الانطباعية ، أو السينما فى خلق علاقات مونتاجية) القدرة على استخدام أسلوب التفتيت والتجاوز : فاللغة بطبيعتها لا تستطيع الاكتفاء بمجرد « تجاور » الوصف السردى للأشياء لكى تخلق بينها علاقة ما على حين يبقى للتجاوز فى الفن التشكيلى أو السينما دلالة فنية تنفى فكرة الحياد البارد الذى تتحدث عنه الرواية الجديدة فى فرنسا ، فان تجاور لونين أو شكلين ، أو تعاقب لقطتين ، يلزم المشاهد بخلق علاقة جمالية أو دلالية ، فيما يشبه اعادة صياغة للواقع الذى تراه العين .

كما أن العالم لا يمكن التعبير عنه من خلال اللغة باستخدام الوصف الحسى للأشياء فحتى اللغة العلمية شديدة الجفاف تضطر للاستعانة بأدوات الوصل أو العطف ، كما تستخدم الصفات أو الاضافة . وبينما يمكن للفن التشكيلى أو السينما تقديم صورة واحدة قد تستغرق رؤيتها ثانية واحدة فان اللغة قد تعجز عن التعبير عنها فى صفحات كاملة (وربما كان هذا هو ما دفع روب — جرييه للاتجاه الى السينما لأنها أقدر على تقديم أسلوبه الروائى الجديد) .

أما المأزق الفلسفى للرواية الجديدة فهو وقوفها على أرض « الوضعية » التى تبدأ كفلسفة مثالية ذاتية ، حيث لا تتم المعرفة الا من خلال التجربة الحسية المباشرة ، أو الادراكات ، أو الانطباعات ، وحيث تسهم — مثل الانطباعية والتسيئية — فى تفتيت العالم الى ظواهر معزولة عن بعضها البعض ، ومعزولة عن الذات التى تتلقاها ، وتتوقف عند وصف هذه الظواهر من الخارج ، لتكتفى بوضعها متجاورة دون أن تطمح الى الوصول الى « فلسفة » متكاملة ، بل انها تصل الى انكار أية « ايديولوجيا » انكارا كاملا .

لقد ولدت الوضعية — كما ولدت الانطباعية والشيئية — وسط زحمة التغيرات الدراماتيكية التى يبح بها العالم الغربى أثناء أزماته التى تهدد وجوده . ولأنها تحمل تناقض التعبير عن الزهو المبالغ فيه بانجازات العلم « الغربى » الحديث ، ونزعة الشك وخيبة الأمل فى التقدم الانسانى ، فانها تكتفى بالاذعان للأمر الواقع ورفض كل ما يهدد خلود المجتمع البرجوازى ، وتدعو للامتثال له ، وتكريس تناقضاته .

وهي اذ ترفض وجود علاقة من اي نوع بين الوعى ، والوجود ، باعتبارها مسألة ميتافيزيقية وغير قابلة للتحقق ، فانهــا تنكر بالضرورة تلك العلاقة الجدلية بين الذات والموضوع ، وحيث يجب على الــذات أن تبقى مجرد « لا منتمى ، بصاص » يتنع ويقبع بمكانه خارج العالم ، وحيث يبقى على الفيلسوف ، او الفنــان ، او الروائى ، ان يتحــول الى كائن مستلب ، وأن يفقد — بارادته — قدرته على تفســير قوانين العالم من حوله ، بل وان يفقد — وهذا هو الاهم — قدرته على تغيير هذا العــالم !!

اقرأ فى العدد القادم

ملف العدد :

* نظرة على المسألة الثقافية فى العالم الثالث

— كيف نجعل من الثقافة قوة تحرر

فايز بكداش

* دراويش نجيب سرور

فاروق عبد القادر

* عن الرواية العربية

د . شريف حتاتة

* شكاوى المصرى الفصيح

شعر : وصفى صادق

مزامير العصر الخلفي

عبد الستار سليم

(١)

غنيت .. وتاج الجوع على رأسي ..
ينزف عشقا
صليت .. ودمعي يحترث الخدين
فليس بوسعي قتل الشمس ..
وليس بودي ان اشقى
في كل مخاض ..
اضحك .. ابكي .. أرسم ..
المي ..
فوق الانهار
واهز الي بجذع النخلة بعد سحير
نهار الصوم
واهز الي بجذع اليوم
والجذع اليابس لا يعطي الا
حشفا
يساقط حلم الامس على راسي
كسفا
وقطار الليل ..
تعود ان يفلت مني

وقطار الصبح ..
يثير على وجهى اتربة الجسر
فاهاب الليل .. وصوت الضوء ..
ورف جناح النسر

(٢)

مات « الفرعون » — كما قالوا —
ومضى « هامان » وعصر السحر ..
فكيف — اذن — يعلو شان السحره ؟!
(تناى اسماك القرش بهذا البحر الضيق ..
عن كل شباك الصيادين .. ولو كانوا مهره)

(٣)

يلتقم الحوت ذراعى .. حين احاول طرح شباكى فـوق المـاء
تختنق سحابات الأمطـار .. على عتبات المـوت
ويعشى أعينها برق النجم اللألاء
تحتقن وجوه الناس
تتعرى الدور
يتخثر فوق رصيف البغض .. دم القلب المكسور
يغدو جرح الجبهات بعمق ملايين الاعوام
والعسس نيام
والرمز الواقف فى ميدان النهضة .. يشاحب ..
يعلوه الشيب .. يشيخ .. يموت
من اجل اللحظة .. فى سطح الوجه المهزوم
تحتج الأزمة — يوم الفصل —
على القلب المأزوم
اسأل : « اين المقده ؟!
اين التنـوير ؟! »

(صمت مطبـــق)

(٤)

تنقصنى أظفار الجراء

من لى بغرابك .. يا « قابيل » ..

فأوارى فى الترب السوأه .. !!

(٥)

تيار الزيف الراكب فوق متون الأمس ..

يجيد الواد .. يجيد الوقد .. وحرق العشب بلفح النار

عرافة هذا العصر الجائع والصحيان

تقول :

« لا تقرب هـــذا النبـــع ..

فعند الماء تحوم طيور جبال النار »

فأخاف ورود المـــاء

فأبى — من قبل — بنفس الطير .. اغتيل

رجمته الطير بأحجـــار الســـجيل ......

(٦)

يا سيد عصر الأمس .. وعصر اليوم

وعصر الزمن القادم

هل أحلم — يوما — بالانقاذ ؟!!



أ. تشونارا(*)

ترجمة : د. عبد الحميد ابراهيم شيحة

هناك فى الحديقة فى مدخل الباب مباشرة يقبع . حجر كبير ، جلمود صخر فى الحديقة . جلمود صخر كبير . لا يمكننى من العبور . لا استطيع الذهاب لعملى . وعلى من وضعه هناك أن يزحزحه بعيدا . لن اقفز من فوقه ، ولن احاول المرور من جانبه . انه يقف فى الممر ، ولن اخرج الا بعد أن يزاح . لابد أن هناك طريقة لازالته ولكننى لن افعل هذا . اننى لم أضعه هناك فلماذا يقع عبء ابعاده على كاهلى ؟ وعلى كل حال انه كبير وثقيل على . ويداى رقيقتان . لا استطيع ان اقوم بهذا العمل . ان يدى غير مناسبتين للأعمال اليدوية . كلا سآخذ حقيبتى وادخل . هذا هو كل ما فى الأمر . لن اقوم بعمل من أى نوع حتى يزال ذلك الحجر .

« هل نسيت شيئا يا عزيزى ؟ » هذا أول شىء سوف تقوله . هل نسيت شيئا . لماذا انسى شيئا ؟ أى شىء ؟ ما الذى يمكن نسيانه هناك ؟ اننى اعرف ما آخذه كل صباح . أعد حقيبتى . أراجع كل

(*) كاتب زنجى من جنوب افريقيا يعيش الآن فى منفاه بلندن ، وينشر كتاباته فى دوريات مختلفة باللغة الانجليزية .

شيء . فلماذا أنسى ؟ ولكنه رد الفعل المعتاد : « هل نسيت شيئا يا عزيزى؟»
كلا ، لم انس شيئا . لن اذهب للعمل . لا استطيع الذهاب للعمل . انني
بخير . هنـــاك حجر كبير فى مدخــل البيت . فى الطريــق مبـــاشرة .
انه هنـــاك كما أقول لك . انه هنـــاك . لن اذهب الا بعـــد ان يزال . لم
اضعه هنـــاك . لمـــاذا اقوم بازالته ؟ ليس ذلك عملى . فضـــلا على انه
ثقيل . انه ليس من شأنى . لن أنقض ظهرى . هذا عمل يدوى . عملى ان
استخدم عقلى . كلا ، لن ازحزحه . لن اقفز من فوقه . كلا ، لســـت انا .
سيكون خطأ . سيكون هذا هو الســـبيل الخاطيء . بامكانى ان اقفز فوقه.
اعرف ذلك . كنت ناجحا فى القفز بالمدرسة . استطيع أن أقفز من فوقه ولكن
ليس هذا بيت القصيد . لا اريد ان اقفز . كـــلا ، انني باق هنـــــا .

. . . . . .

لا تستطيعين رؤية الحجر ؟ لا تستطيعين رؤيته ؟ بالطبع لا تستطيعين.
انه ليس موجـــودا ان اعتقدت انه غير موجـــود . لا تستطيعين رؤيتـــه
لانك تريدين ذلك . ان هنـــاك كما اقـــول لك . انه هنـــاك . جلمود صخر
كبير . اصفر . صفرته قذرة . مكون من ترسيبات فى بعض المواضع ، ولكنه
ناعم . كبير . اصفر بقذارة . لا ترين شيئا ؟ حســـنا ، هنـــاك عيب فيك
اذا كنت لا ترينه . انه هنـــاك طوال الوقت . بودى ان اعرف كيف أمكن
موزع اللبن المرور منـــه . ربما قفـــز من فوقه . قفز من فوقه . هـــذا
خطـــر وهو يحمل كل تلك الزجاجات فى يديه . ولكن ذلك تخصصـــه . انه
يأخذ مرتبه لتوزيع اللبن . هذا هو عمله . اذا اراد أن يقفز فوق جلمـــود
صـــخر فهذا شأنه . من المحتمل انه مؤمن عليـــه . أمنت عليـــه الشركة .
انهم عادة ما يفعلون . انهم يستطيعون دفـــع بوالص التأمين . يمكن ان
يحصل على بضعة آلاف اذا دق عنقه . لن اقـــدم على المخاطرة . فضـــلا
على انه عمل يقلل من كرامة المرء . ان يقفز المرء من فوق صخرة فى ممـــر
حديقته الأمامية ، وربما كسرت عنقى . ثم ماذا ؟ ما عسى أن يحـــدث لك
وللأولاد ؟ ما عساهم يصنعون ؟ اخ ، لابد انهم قفزوا من فوقه ايضـــا .
لقـــد ذهبـــوا الى المدرســة فلابد أنهم قفزوا من فوقه . ولكنهم اطفـــال .
انهم يحبون أن يفعلوا اشـــياء كهذه . انهم اطفـــال . لا يهمهم ذلك . كلا .
لن اذهب للعمل . لا ابالى بما يقولون فى المكتب . لن اذهب للعمل . هـــذا
كل ما فى الأمر . سوف يتصلون هاتفيا . سأقول لهم . سأقول لهم الحقيقة.
سأقول لهم ان هنـــاك صخرة هائلة فى طريقى . لمـــاذا اقـــول لهم ان عندى
صداعا ؟ انني لا ابقى فى البيت بسبب صداع . هذا كذب . يا له من قـــول :
عندى صداع . لا ، سأقول لهـــم الحقيقة . هنـــاك صخرة فى الطريـــق
ولن اخرج حتى تزال . ســـوف يتفهمون . لم لا يصدقوننى ؟ انهم انـــاس
عقـــلاء . سوف يتفهمون . سأقول لهم الحقيقة . لن اقـــول لهم كذبا . لم

لا يصدقونني ؟ لا ، ليس هذا سببا سخيفا . انهــا الحقيقة . والحقيقة ليست سخيفة . الحقيقة هي الحقيقة . الحقيقة جميلة . فلمـــاذا تكون سخيفة . سوف اتحدث اليهم بالتليفون . لا تقلقي . سوف اتولى الأمر بنفسي . هذه مشكلتي . انك ســـوف تفسدين كل شيء . كلا ، لن اقـــول لهم شـــيئا آخر . اذا جـــاء اليوم التالي ولم يزل الحجر سوف أظل بالبيت غدا أيضا . هذا هو الأمر المنطقي . وما هو حـــق ومعقـــول اليوم لا يتحـــــول الى عكس ذلك بمجـــرد انقضاء الليـــل .

كلا أيهـــا الأطفـــال ، لن تستطيعوا رؤية شيء اذا قررتم الا تروه . ان هذا هو ما يســمى بالتلقي الاختياري . اننا فقط نرى ما نرغب في رؤيته . وماعدا ذلك يختفي ويتوارى . انه نفس الشيء مع الضجيج والموسيقى . نسمع ما نريد سماعه فحسب . كل شيء متخير . انني أقـــول لـــكم ان الحجر هنـــاك . وتصرون على معارضتي . لا ، لا أريـــد دليـــــلا . انه هنـــاك . اني أعرف ذلك حق المعرفة . انه هنـــــاك منذ اســــبوع . واضطررت للبقـــاء بالبيت طوال الاسبوع . أعرف ذلك . هل تظنون انى أحب البقـــاء بالبيت . انهم يواصلون الاتصـــال بي هاتفيا من العمـــــل ، وأنا مصر على ذكر الحقيقة لهم . فاذا لم يريدوا أن يصدقوني فهذا شأنهم . لا أستطيع مساعدتهم .اذا كانوا يريدون فصلي فهم قادرون على ذلك .لست قلقـــا . انني باق باق هنـــا . لن أخرج . هذا هو كل الموضـــوع . أمكم تقـــول انني يجب أن أزور طبيبا . لم أذهب الى طبيب ؟ لســـت مريضا . ليس هنـــاك ما يدعو الى ذلك . لم أذهب الى طبيب ؟ ان كان باستطاعتي الخروج لزيارة طبيب فأنا قادر اذن على الذهاب للعمل .وكيف أخرج من هنا لزيارة الطبيب على فرض انني أريد رؤية الطبيب ؟ وعلى كل حـــال ، ليس هناك ما يدعو الى ذلك . ربما كنتم أنتم الذين يحتاجون الى طبيب . أنتـــم كلكم . أنتم وأمكم أيضا . لم لا تذهبون لرؤية طبيب ؟ قولوا له اننـــا نحس ببعض المرض ، اننا لا نستطيع رؤية حجر هائل في ممر الحديقة الأمامية . يمكنكم أن تفحصوا ابصاركم . ليس هنـــاك ضعف في ابصاري . أستطيع الابصار جيدا . نعم ، أستطيع أن أرى الأصابع الثلاثة . حسنا ، أصبعين وابهاما . انهم ثلاثة فقط . ذكي جدا . ليس هنـــاك ضعف في ابصاري . لا ، لا أرى أطيافا .. انكم مثل أمكم . اقول لـــكم ان هناك حجرا ضـــخما في الممر . لا ، لن آتي معـــكم الى الخارج . انني باق حيث أنا . لن أخرج . لن أتحرك حتى يزاح ذلك الحجر . شرحت وجهة نظري بوضـوح . ردوا على التليفون . أهي مكالمة لي ؟ اني قادم .

نعم ، انا بخير . لا ، انه امر غير سخيف . بماذا اخبرتك زوجتى ؟
اذا اردت المجىء فتمهل . سوف تضطر الى القفز من فوق الحجر الكبير .
لا تخطؤه العين . تعـال وسوف نتحدث عن ذلك . بكر بالحضـور .
حسنا ، يمكن ان نتناول القهوة معنا . نعم ، نعم ، ستسعد مارى لرؤيتك .
سوف تكون الامور على ما يرام ، لست مشغولا . نعم ، سـوف آراك .
تذكر ان الحجر وراء البوابة . مع السلامة الآن .

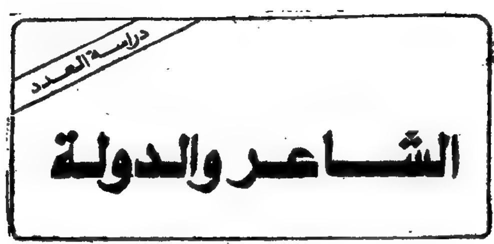
بلى ، ان بل قادم لتنـاول القهوة . لمـاذا اكتم عنه خبر الحـجر ؟
انه صديقى . انكم جميعا تتآمرون ضدى . وربما اخبرت امك وابناك بالأمر .
هل تظنين انى اعبـأ . اؤكد لك أننى غير عابىء . غير عابىء باى شخص .
انتم جميعا ضدى . اعرف . هذه مكيدة من نوع ما . كيف اعرف سـبب
مكيدتكم لى ؟ لا اعرف كل ما تصنعون . انتى لا اعيش داخل رؤوسـكم .
ماذا قلتم لهم ؟ هيـا ، اخبرونى . ام انكم خائفون من قول الحـق لى ؟ الم
اقل لكم ؟ شىء بسيط كالحجر الضـخم فى الممر وانتم ماضون فى تشـويه
الحقيقة لتناسب هواكم . حسنا ، لم اخدع بمكيدتكم . كلكم جميعـا :
سوف ترون . دعوا بل يأتى . انه صديقى . سوف يؤيدنى . سوف ترون .
سـوف يحضر حـالا . سوف ترون . اظن ان سـيارة وقفت بالخارج .
اظن انهـا سيارته . السيارة الزرقاء . لا ، لا تزعجوا انفسكم . سأذهب
الى البـاب بنفسى . سأفتح له ليدخل .

اهلا يا « بل » ، سعيد بمقدمك . هل قفزت من فوق الحجر . انت
شاب فتى . لكننى لا افعل مثل ذلك . ادخل . ادخل واجلس . لقد قفزت
من فوق الحجر . هيه ، افعلت ام لم تفعل ؟ ليس هنـاك حجر ! ما تقول ؟
لا حجر فى الممر ! لا حجر ! انك منحـاز لهم . هذا واضـح . انتى مصر
على ان هنـاك حجرا بالممر . ما الذى حل بـكم جميعا . هل انتم جميعـا
عميان ؟ اقـول لـكم ان هنـاك حجرا هائلا . ولن احركه . هذا نهائى .
لا ، لن اذهب الى المكتب . لا يهمنى . لـماذا يجب ان ارى طبيبا ؟ ليس
بى ما يدعو لذلك . انتى طبيعى تماما . اذا كانوا يظنون كذلك فهذا شأنهم .
لست مسـئولا عنهم . انهـا مؤامرة لطردى . طيب ، دعهم يفصلونى .
ماذا يهم . عندى بعض المدخرات . سوف نعيش عليها حتى تنقشع هذه
الغمة . « بل » ، انك صديقى ، وانا اقدر نصـحك ورأيك حق القدر ،
وعليك ايضا ان تقدر رأيى . الصـداقة طريق ذو اتجـاهين ، اليس
كذلك ؟ الا ترى انك انت المخطىء لا انا ؟ تريد مساعدتى . افهم ذلك . هذا
ما تقـوله مارى لى دائمـا . حتى اولادى يريدون مساعدتى . ولكن هذا

كيد ومتجهية . أليس هنـــاك من عيب فى ، الا تفهم ذلك ؟ هنـــاك حجر كبير بالخارج ، ولن أخرج حتى يزال . أهناك ما هـو ابسط واكثر صراحة من ذلك ؟ ومع هذا تحيدون وتريدون فى موضوع زيارة الطبيب . لا أريـد ان ارى طبيبا . لا احتــاج الى اجازة . لســت اعمل اكثر من الــلازم ولست مجهدا او اى شىء آخر .

لست مريضا ، هل تفهمون ذلك ؟ انتى طبيعى مثلــكم تمــاما . لست مريضا . هل تفهمون هذا ؟ اليس هنـاك عيب فى انكم لا ترون حجرا . اننى ارى حجرا . فلمـاذا يكون الامر اننى مخطىء وأنتم مصيبون ؟ اننى ارى ذلك الحجر . اراه واضــحا كما ارى أصابعى هذه . واذا لم يحرك هذا الحجر فسابقى هنـا . اخبرونى بما هو ابســط من ذلك . اخبرونى . اخبرونى . لا تقفوا هنــاك هكذا . تكلموا . قولوا شيئا . لم تحملقون فى هكذا ؟ الا تفهمون ؟ انهــا مسألة بسيطة . مسألة بسيطة . ما الــذى يمكن ان يكون ابسط من ذلك ؟ سوف تأتى مرة أخرى يا « بل » ، وعد . هذه مسألة بسيطة . مسألة بسيطة . ماذا دهى الجميع ؟

بلى ، انك الصديق الوحيد لى يا « بل » . طوال السـنوات العشرين الماضية ظللت الصديق الوفى . سوف تأتى لرؤيتى ، لرؤيتنا بانتظـام ، حتى الاولاد لا يأتون مرارا . وحين يحضرون الصغار معهم يبدون فزعين . يتحدثون همسا . وبعد ذلك يذهبون أنك الوحيد الذى يأتى بانتظـام . وظلت مارى معى دائمـا . انهـا تعمل كثيرا . طول الوقت . لقـد ربت الأطفال . انهم يرسلون شيئا كل شهر . ومارى تعمل لتمين على الحياة . انى منتظر هنا بحقيقتى ولكن الحجر مازال باقيـا هنــاك . ضعف بصرى ولكنى مازلت استطيع ان ارى الحجر . طول الوقت . هل تعتقد أنهـم سوف يبعدونه ؟ هل انت متأكد ؟ تظن ذلك يا بل ؟ انه لامر جميــل ان يكون للمرء صديق . سوف يبعدون الحجر يوما ما . أعرف أنهم سوف يفعلون . تعتقد كذلك ايضــا . انى اذن لسعيد . سعيد جدا . سعيد جدا يا بل . سعيد جــدا .



محمد بدوى

ملاحظات اولية

لا تزعم هذه الدراسة لنفسها الا انها مجرد محاولة لصياغة ملاحظات أولية ، ذلك انها تخوض فى خضم هائل ، لانها تتعرض لعلاقة الشاعر بالدولة . وهما ــ الشعر والدولة ــ من اخطر ظواهر حياتنا وواقعنا وتاريخنا : أولاهما « ديوان العرب الأول » ، وثانيتهما « الجهاز الذى يمتلك آلة عنف لم يمتلكها جهاز آخر . وتاريخ الشعر والسلطة هو ــ بدءا ــ تاريخ تناحرى ، وقائعه مبثوثة فى أماكن متباعدة ، من كتب لا يعرفها سوى الخاصة ، وضائعة بضياع جزء كبير من كتب تراثنا ، ومغيبة أحيانا لكى يحضر نقيضها الشعر ــ الأرجوزة ، والشعر ــ المدحة ، او الشعر زهرية الورد الأنيقة التى تتراسل مع المنضدة والستائر الوردية والنوافذ التى ادفأتها الشموس ، فى بيوت ــ بعد ــ لم تنقسم على نفسها .

وبرغم ان التقصى التاريخى للعلاقة فى سياقها التاريخى والتراثى العربى مهم ودال ومضىء ، الا اننا لن نسرف فيه ، على الأقل بسبب من ضيق الحيز والوقت ومتطلبات المنهجية . اننا فحسب سوف نشير بصورة سريعة ومكثفة وحادة الى بعض ما يضوىء ويكشف هذه العلاقة فى الشعر العربى المعاصر فى مصر وبالتحديد فى شعر ثلاثة من اجهر شعرائه ، هم صلاح عبد الصبور ، واحمد عبد المعطى حجازى ، وامل دنقل ، الذين يشكلون ــ برغم تبايناتهم ــ فريقا ادبيا ، تقاربت اصول شعرائه الطبقية ، ومواضعاته الفنية مؤجلية دراسة غيرهم ، وبخاصة الشاعر المتميز محمد عفيفى مطر وشعراء السبعينيات ، لأن شعرهم جميعا ، يثير اشكاليات مختلفة عن شعر هؤلاء الثلاثة ، ان لم يكن شعرهم نقيضا لشعراء هؤلاء الثلاثة ، ولذلك فهو نقض له وقطيعة معه .

ادرك أسلافنا عبر وعى حدسى ، فى فترة ما قبل الاسلام ، اهمية دور الشعر فى حياتهم ، أو لنقل بدقة انهم أدركوا « الوظيفة الاجتماعية للشاعر فى مجتمع قبلى صحراوى بسيط ، تراتبه الاجتماعى غير حـاد ، لانه يعتمد على علاقات القرابة ، والانتاج البسيط ، وينتفى فيه وجود جهاز ادارى معقد ، ومن ثم فقد تصور المشهد صراع القبيلة والقبيلة ، وتراجع صراع مجتمعات التراتب الاجتماعى الحاد والمعقد . فى هـذا المجتمع كان الشـاعر هو ناصح القبيلة الاخلاقى وحكيمها الذى عركته الايام ، وهـو قبل ذلك كله المتميز بمزية القدرة على انتـاج لغوى ، كيفية خاصـة وفاعلة ، حيث يمنح النسق الاجتماعى تنظيمه وتبريره ، مدافعا عن القبيلة زائدا عن شرفها ونسبها ومحرماتها ، داحضا القبيلة الأخرى ، ومن ثم فهو « فارس الأيديولوجيا كصنوه « فارس الحرب ، بل قـد يصبح أكثر اهمية منه ، ولذلك كانت العرب تولم ان نبغ فيهـا شاعر ، لأن نبوغ شاعر يعنى أن القبيلة قد أنجبت من ينتـج وعيهـا بالأشـياء ، فى ضرب من الانتـاج الفكرى الذى اختلط فيـه العلم بالايديولوجيا برؤية العالم .

لقد كان الشعر للعرب العلم الذى لا علم بعده ، وهو ما يفسر ذلك الافراط فى الوصـف المكانى من ذكر للأماكن والغلو فى تفاصـيل الحياة ، وتتبع المعارك والانساب ، وهو أيضا ما يفسر ان بامكاننا أن نقيم من هذا الشعر « مرآة » ـــ حتى لو كانت مشـذرة ، فبامكاننا أن نلم شتاتها ـــ لحيـاة العرب آنذاك ، ومعتقداتهم ، وطرائق عيشهم ، وسلوكهم ، ورؤاهم للأشياء ، بحيث يبدو النص الشعرى العربى نصا جامعا لكل اشكال الوعى والحيوات والادراك .

بيد ان القول متجدد وهذه العلاقة يبدو تبسيطا مخلا ، والأحرى ان الانسجام وجه من وجوه علاقة الشاعر بالمتحد الاجتماعى الذى يحيا فى أهابه ، وبوسـعنا ان نرى تجليات هذه العلاقة فى ثلاثة وجوه :

١ ـــ **علاقة تناغم** : حيث الشاعر جزء عضوى مندغم ، بقبيلته، حامل لنسـقها الفكرى ، مدافـع عنه ونائد عن امجادها ومفاخرها . وفى هـذا الاطار تبدهنا اسماء مثل لبيد والسموأل بن عادياء والحارث بن حلزة وعمرو بن كلثوم .

٢ ـــ **علاقة تناقض** : حيث الشـاعر صـعلوك ، خـارج على قبيلته وعلى النسـق الفكرى والاجتماعى السـائد فى الجزيرة العربية

ومجتمعها ، ومن ثم فهو « صـــعلوك » و « منبوذ » يكمن للمسـتثرين والتجار والقبائل فيغير عليهم ، ويسـتلب أموالهم ، ويحيا فى جماعة بديلة من الصـــعاليك والمنبوذين والفقراء ، فى نمط من العيش يقترب من مشاعية المـال والسلاح ، يتميز بمسحة من التكامل الاخوى الطوبوى . واشــهر هؤلاء الشعراء الفرســان عروة ابن الورد والشنفرى وتأبط شرا .

٣ ــ **علاقة توسط بين التناغم والتناقض :** حيث الشاعر يتراوح بين الاندماج فى القبيلة والخروج عليها أعرافا وقيما ، فقـد خرج عنترة على عبوديته ، وتمرد امرؤ القيس على أخلاق قومه ، ونبذ طرفة .

وقد شحبت هذه العلاقات مع مجىء الاسلام ، الذى كان تأسيسا لنســق نظرى مغاير للنسق السابق عليه ونفى له ، وتصـــور المشـــهد علاقة جديدة، لها آلياتها المختلفة ، اذ حاول شعراء القبائل نفى النسق الجديد عبر هجاء مؤسسه ، وحين بدأت تتبلور قسمات الدوله الجديدة فى « يثرب » القائمة على أساس الاسلام بدأ شاعرها حسان بن ثابت عراكه الشـهير مع هجائى الرسول . وبرغم أن القرآن ينفى عن الرسول صفة « الشاعرية » نفيا مبطنا بدلالات قدحية ، وبرغم اقتران الشاعر فى القرآن بالكذب لأنه يقول ما لا يفعل ، الا ان النبى كان يدرك أهمية الشعر فى النزال الأيديولوجى ، فكان يحضن حسان على هجاء أعدائه قائلا « اهجهم وروح القدس معك » وكان هذا الهجاء يصل الى مستوى لا يرضاه الاســلام ، من ذكر للأنساب فقـد أوصى النبى شاعره قائلا « اذهب الى أبى بكر يعلمك انســـاب القوم فان لكلماتك عليهم مالوقع السهام فى غلس الظلام » .

لقد كان الصراع بين الاســلام والنســق النظرى والايديولوجى محتدما ومريرا ، مما يدل على أن ما ندعوه بالنسق الجاهلى لم يك هشا وسطحيا ، والأحرى أنه كان نسقا قويا مكتملا ، والا لسهل على النسق الجديد نفيه ولقد انتقل نزال حسان مع شـــعراء « الجاهلية من مرحلة الى أخرى ، واعنى ان هذا الصراع حتى قبيل دخول مكة كان صراعا يقوم بين شعراء ، أحدهم ينتمى « لدولة » وليدة والآخرون ينتمون الى قبائل ، ذلك ان علاقة الشاعر بالســلطة ستدخل طورا جديدا ، أهم سماته استخدام آلة عنف الدولة ، فبعد الاستيلاء على مكة أقوى قلاع رفض الدين الجديد ودولته ، وعفا النبى عن أعدائه مطلقا اياهم ، وأمر على قتل بعض الشعراء من هجائيه وقينتين كانتا تتغنيان بهذا الهجاء، وهكذا أطلق محمد سراح عتاة قريش ، الذين حاصروه بالســلاح وقتل الشـــعراء .

واذا كان افلاطون قد طرد الشعراء من جمهوريته ، الا اذا كتبوا ما يدعم الاخلاق ويحبذ البطولة اي «الا اذا حولوا قصائدهم الى اسمنته» يحافظ على اعادة انتاج علاقات الانتاج على حد تعبير التوسير فان عمر ابن الخطاب قد هدد الحطيئة بقطع لسانه لهجائه للزبر قان بن بدر ، ذلك لان الهجاء يعنى انك تقول فى الرجل ما ليس فيه ، وهو الامر نفسه اذا كان الشعر نسبيا ، ولذلك تغزل احدهم فى شجرة ، لان عمر نهاه عن الغزل بالنساء ، ذلك لان النسيب يعني وطء المحرمات ، وان يقول الشاعر فى الرجل ما ليس فيه او يطأ المحرمات فهذا معناه انه يدعو نصيا الى الخروج — ولو كان مجانيا — على المجتمع وسلم قيمه .

ومع دخول العرب فى مجتمع اكثر تعقيدا ، ادرك الخلفاء دور الشعر ، فن العرب الاول فيما يقال فى صياغة الرأى العام وتوجيهه ، فتحول الشعراء الى مداحين ، اى احترفوا المديح ، وتقننت المدحة ، واصبح الشاعر اسير تناقض تصعب مجاوزته ، فهو من جهة صار واحدا من بطانة الحاكم اى جزءا من فئة اجتماعية تتمتع بوضع مالى وطبقى متميز وبوجاهة اجتماعية عالية ، ولهذا فان عمله يتحدد فى صناعة ايديولوجيا السلطة ، وهو من جهة اخرى يحاول ان يكون شعره خالصا للشعر . وقد حفل المتن الشعرى لشعراء القرون اللاحقة للقرن الهجرى الاول بهذا التناقض الصعب ويكفى ان يقرأ المرء فى شعر واحد من كبار الشعراء كأبى النواس ليرى هذا التناقض واضحا مجسدا :

غير انى قائل ما اتانى	من ظنونى ، مكذب للعيان
آخذ نفسى بتأليف شىء	واحد فى اللفظ شتى المعانى
قائم فى الوهم ، حتى اذا ما	رمته رمت معمى المكان
فكأنى تابع حسن شىء	من امامى ليس بالمستبان (١)

يرفض الشاعر — هنا — أن يكون — مجرد « نظام » ، يمنح من نسق جاهز لم يصفه ، مبنيا ظنونه ، مكذبا لما يتبدى للعين العجلة المتسرعة ، اى يرفض الجاهز الأيديولوجى الذى يتف لدى الظواهر ، ويمضى خلف حدسه وهاجسه ، مطاردا للمبهم المعمى المراوغ - آخذا نفسه بتأليف شىء ، يبدو واحدا فى لفظه ، متعدد المعانى والسطوح الدلالية ، واذا تذكرنا ان مثل هذا المفهوم يغاير سنة الشاعر السابق على ابى نواس ، هذا الشاعر الذى كان يحتفل بالواضح المنطقى ، وينتصر للثابت المبذول السهل ، اصبح طبيعيا ان يرتبط الخمرة لدى النواسى برفض البدء بالاطلال ووصف الدوارس ، يسخر ابو نواس من شاعر الدمن قائلا :

قل لمن يبكى على رسم درس   واقفا ما ضر لو كان جلس(٢)

لقد استبدل الشاعر الخمر بالطلل ، ووضع الخمرة فى موضع سامق ، حتى أنه لتحكى قصة الأمم ، بل يدق معناها فتتأبى على الادراك :

دق معنى الخمر حتى   هو ، فى رجم الظنون
كلما حاولها النا   ظر من طرف الجفون
رجع الطرف حسيرا   عن خيال الزرجون
لم تقم فى الوهم الا   كذبت عين اليقين
فمتى يدرك ما لا   يتعرى بالعيون (٢)

ان معنى الخمر لدى ابى نواس مراوغ ومتكثر ومتعدد ، ولسنا هنا بازاء تقصيه ، لكن ما نريد تأكيده أنها ترتبط لديه بالعزم وبالقدرة على الاثارة ، وصعوبة الادراك ، وهى صفات توصف بها قوة الله .

ومهما يكن الأمر فقد راى الشاعر فيها تجربة مغايرة عن سبقه ، بيد ان هذا الشاعر مداح فى نهاية الأمر وهو عضو فى بناء اجتماعى وايديولوجى ، ومن هنا نفهم أن ينهاه الخليفة عن صفها :

اعر شعرك الاطلال والدمن القفرا
فقد طال ما ازرى به نعتك الخمرا

دعانى الى نعت الطلول مسلط   تضيق ذراعى ان اجور له امرا
فسمع أمير المؤمنين وطاعه   وان كنتقدجشمتنىمركباوعرا(٤)

وقد يبدو موقف الخليفة غير مفهوم للبعض من الذين يرون ان الشكل فى الشعر ثانوى ، فلماذا ينحاز الخليفة الى بكاء الطلل والدمن ويرفض نعت الخمر . غير ان خروج الشاعر على التقليد الشعرى العربى الذى يقضى بالبدء ببكاء الأطلال خروج على ايديولوجيا هذا الشعر ، ومن ثم ، خروج على ايديولوجيا المجتمع ، وهو امر جد واضح لدى ابى نواس ومسلم بن الوليد وبشار وغيرهم .

ومهما يكن الامر فاننا لن نفصل فى هذا الأمر هنا ، يكفى ان نشير الى ان تغير الوظيفة التى كان الشاعر يضطلع بها من ناصح لخلاقى الى مداح قد انتج تناقضا جذريا فى نص الشاعر ، لم يحل الا فى لحظات تاريخية معينة ، وذلك حين تماهى الشاعر المداح مع ممدوحه ، وهو ما نجده فى حالة المتنبى مع سيف الدولة او ابى تمام مع المعتصم او ابى نواس مع الأمين . كما ان هذا التغير قد حرم النص الشعرى العربى من مزية تخالفه للمتخذ الاجتماعى ، لأنه حرمه

من ان يعبر عن النـــاس ويصوغ اشواقهم ؟ ونتيجــــة لهذا اشــاح الناس بوجوههم عنه ، وبدا عصر ازدواج الادب بين شعر بلاط وفنــون قولية اخــرى يخلقها النــاس ويصوغون عبرها اشواقهم ولسن قيمهم واحلامهم كالسيرة والف ليلة ... الخ .

واذا كان ابى نواس قد سجن غير مرة فقد اعدم بشـــار وقطع لسان آخر من الشعراء العبيد بعد أن صــور فى شعره مواقعته لاحدى الحرائر . كما صلب الحلاج وغيره ، وهكذا كانت علاقـــة الشـــاعر بالسلطة علاقة قهر وتناحر . لكن هذه العلاقة لم تصل الى اوجهـــا الا مع حـــركة شعر التفعيلة .

الســلطة فى النص الجــديد

(٢)

لم يواجه الشـــاعر العربى السلطة بامتداد التاريخ العربى كمـــا واجهها الشاعر الحديث ، **فشعر التفعيلة منذ بدايته مسكون بالسلطة ، هى هاجسة وبؤرته ، ومعيــار حداثته الاول** . لقد نشات هذه الحركة فى سياق تاريخى محدد ، فكانت شاهدة ، بمعنى انهـا كانت تجليـــا حيا من تجليات الجـدل الاجتماعى فى هذا السياق . ومن الخلل النظر الى هذا الشعر بوصفه مجـرد انجـاز تشكيلى فحســب ، فقد كان الخروج على النسق العروضى التقليدى كما حـدده الخليل ، وتوظيف الاسطورة واللجوء الى الرموز والاقنعة ، والمغامرة فى خلق قصـــيدة الموقف الدرامى ، كان ذلك كله سعيا لانتـاج نص مغـاير جديد ودلالة مغايرة وجديدة . ولســت اظن ان علينـا أن ندخـل فى جدال عقيم حول اول قصيدة «رائدة» واول شاعر رائد ، لان حركة شعر التفعيلة لم تك انجـاز فرد وحيد والا فقدت اسـباب وجودها ونماءها ، وانما كانت تعبيرا عن شوق عميـق للتغيير ، تغير الشعر والثقافة والواقع، وهـو شوق مجـاوز لأن يكون انجـاز فرد متميز «عبقرى» ، والأحرى انهـا كانت ضرورة موضوعية ، ومن ثم فهى تعبير عن الحـــركة اطواره فى المجتمع فى هذا الوقت منذ بداية الخمسينيات تقريبا . ففى هذا السياق حدثت النكبة فى فلسطين ، مع بداية انتهـاء ظاهرة الاستعمار المعلن فى شــكل وجود قوات عسكرية ، وتضــخم دور المؤســسة العسكرية ، وبدا أن «الليبرالية» فى هذه المنطقة من اطراف المنظـومة الراسمالية قد فقدت مبررات وجودها ، اذ اسفر تاريخ الراسماليات المحلية عن بنية هشة عاجزة عن انجـــاز ما حققته المتروبولات من اهداف قومية واقتصادية وديمقراطية .

وقد يبحث البعض فى أسباب فشل « المشروع النهضوى » للبورجوازيات العربية عبر كتابات مثقفى « النهضة »(٨) ، لكننا نرى ان هذا الفشل لا يمكن ان يرى الا فى طبيعة الراسماليات المحلية فى الوطن العربى ، وهى طبيعة ناتجة عن موقعها فى المنظومة الراسمالية العالمية . لقد كانت الراسماليات الغربية تتطور وفقاً لمنطقها بوصفها راسمالية ، تبغى المنافسة ، والتراكم،ومن ثم تبحث عن اسواق التصدير ، تصدير السلع ورءوس الأموال معا ، ولم يك امام هذه الراسماليات الا ان توحد العالم عبر استعماره . اما الراسماليات العربية فلا يمكنها ان تسير مسيرة شقيقاتها ، فقد تم ارساء قواعد التبادل ، ولم يعد امامها سوى ان تخلق المجتمع المحلى الاستهلاكى قانعة بالانضواء فى المنظومة الراسمالية العالمية ، دون ان تنجز ما انجزته بعد ان استعمرت ودمرت قواها وبناها الذاتية ، وعجزت عن خلق مشروعها التنموى ، ومن ثم ، الحضارى ، الخاص .

فى مثل هذا الوضع كيف تبدو « الثقافة » ؟

من المؤكد أن الاجابة على مثل هذا السؤال غير هينة ، لانها تبغى أن تنجز تحديد بنية الثقافة وتحديد مستوياتها وتناقضات هذه المستويات ، ثم تحديد وظيفة « الايديولوجيا فى التشكيلة الاجتماعية العربية الحديثة ، ودورها فى علاقات التبعية البنيوية . ولا يدعى هذا المقال أن عليه أن يجيب على هذه الأسئلة ، وحسبه أن يطرح فرضية اولية يمكن اختبارها وتطويرها وتعميقها فى معالجات أخرى .

من الملاحظ أن الراسماليات العربية لم تخلق ثقافة واحدة متجانسة بل ثقافات عدة ، ويمكن اختصار هذه الثقافات فى ثقافتين متضادتين هما الثقافة الدينية والثقافة المدنية . واذا كان من السهل أن نرى الثقافة الدينية فى بنية واحدة هى الثقافة الاسلامية فى تفسيرها السنى برغم أن هذه الثقافة تعج بالمتناقضات ، فان من البسيط المخل ان نرى فى الثقافة الثانية مجرد ثقافة مدنية تحتوى على تناقضات ومحاور ، فالثقافة الليبرالية تتباين فى اسسها الابستمولوجية مع غيرها كالثقافة الراديكالية ، كما ان تتفارق معها فى وجودها الانطولوجى بوصفها تعبيراً عن جماعة او فئة او طبقة .

كما أن هذه الثقافات مشوهة ، بمعنى أنها تفتقر الى التجانس البنيوى ، واعتماد اطر مرجعية متباينة ، مما يؤدى الى وجود تلفيقات وتشوهات . ولو اعتبرنا رفاعة الطهطاوى مثلا راسا لثقافة بعينها ، فسوف نتمكن من رؤية هذه التشوهات ، ودراسة موقف رفاعة من

مظاهر الحضارة الغربية ، ومحاولتها ايجاد ضرب من التقارب القسرى بينها وبين الثقافة الاسلامية دليل بين على هذا التشوه الذى سوف يتعمق بعد ذلك ليتبدى — واضحا — فى كتابات طه حسين وسلامة موسى .

وتتبدى سمة أخرى مهمة فى هذه الثقافات وهى افتقادها الى التأسيس بمعنى عجز هذه الثقافات عن التنامى الرأسى ، وصيرورة كل منها الى دورة سرعان ما تنغلق ، ثم تأتى ثقافة أخرى لكى تستأنف النظر من جديد بادئة من حيث بدأت الثقافة السابقة عليها ؛ ولذلك لا يمكن أن يرى جابر بن حيان فى زكى نجيب محمود ، أو ابن رشد وابن خلدون فى شبلى شميل مثلا .

ومن السهل ان نحل المشكل بأن نقول مع باحث عربى ان البنية الابستمولوجية للخطاب العربى المعاصر تشير الى اعتمادها على سلطات ابستمولوجية مرجعية متناحرة ، ومن هنا فهى تعبر عن الاختلاف بين هذه الاطر سواء كانت تراثية او غربية ولا تعبر عن فئات او طبقات(٢) . ان الأطر المرجعية تشارك دون شك فى بلورة قسمات الثقافة العربية ، لكن هذه الاطر دالة فى حد ذاتها : فلماذا لجأ المثقف البورجوازى العربى الى ماركس دون غير او فرويد ، ولماذا لم يلجأ البورجوازى السلفى الى ابن رشد وابن خلدون فى حين انه تبنى الأشعرى والغزالى وابن تيمية . فضلا عن ان من الصعب التسليم بأن السلفى العربى البورجوازى مجرد تعبير عن اطر مرجعية تحيا فى زمن غارب ، بل أن الانتقال من التراث الى واقع مغاير يغير/ من هذه الأطر ، والأحرى أن السلفية هى مجرد تكييف ايديولوجى لتراث كان استجابة لمتغيرات واقع مغاير ، وفى هذا التكييف يكمن الفارق بين محمد عبده — مثلا — وبين ابى حنيفة وبين محمد ابو زهرة وابن القيم .

ان الفرار من وضع الثقافة فى المجتمع والتاريخ يقود الى الفرار من طرح اشكالية وظيفة الثقافة فى تكوين اجتماعى محدد ، ومن هنا يلوح لى أن السؤال عن مثل هذه الاشكاليات يجد اجابته اذا استعنا بمفهوم التطور غير المتساوى للتشكيلة الاجتماعية والاقتصادية العربية ، حينئذ يمكن ان نجد تفسيرا لتعدد الثقافات وتعدد الأطر المرجعية ، بل تأثير الوسائط الناقلة لهذه الأطر ؛ وتأثير المؤسسات الاجتماعية والدينية والسياسية والدور التاريخى للمثقف التقنى الذى كان غالبا مندغما فى الفئة الاجتماعية المرتبطة بالسلطة . ودون الاطالة اوجز فأطرح الفرضية التالية :

لقد كانت وظيفة الأيديولوجيا فى هذا الوضع التاريخى تنصرف الى تحقيق وظيفتين : **اولاهما ضبط عمليـــة التبعية البنيوية للمركـــز الراسمالى** ، سواء أكان ذلك بتبنى أيديولوجيا الاستعمار وثقـــافته ، وتوهم اعادة انتاجها بنقلها الى وضع معـــاير للوضع الذى نشـــأت فيه ، ام بالدعوة الى الانتقاء منها . وقد قام بهـــذا الدور مبتجون للثقافة هم بالتحـــديد دعاة الليبراليـــــة الغربيـــــة ، **وثانيتهما تعميــــم أيديولوجيا الســـلطة الحاكمة** ، ووضعها فى صـــــورة من الاستمرارية التاريخية ، وفرضها على بقية الطبقات الاجتماعية ، وقد نيطت هـــذه الوظيفة بالثقافة السلفية بوجه عام .

وقد نشأت حركة شعر التفعيلة فى هـــذا السياق الثقـــافى ، محاولة أن تطرح الأسئلة التى غابت طويلا عن السياق الثقافى العربى . ومن هنا برزت الى الوجـــود الوظيفة الاجتماعية للشاعر .

الشـــــاعر والنبى

(٣)

الشاعر لدى شـــعراء التفعيلة فى مصر نبى . وهـــو يختلف عن « الحكيم الاحيائى » الذى عركته الأيام فيجيء شعره اختزالا لتجربة عريضـــة ، فى بنـــاء منطقى يحاكى منطق الطبيعة ووضوحها . ويربط صلاح عبد الصبور بين الشاعر والنبى والفيلسوف فى قران واحـــد ، ذلك أن هؤلاء هم اقدر الناس على الرؤية الصحيحة للحياة البشرية ، والتوغل فى الذات . ورؤية ما لا يراه النـــاس العاديون الغارقون فى حيـــاة يومية خشنة متسارعة الخطو ، حيث يصـــبح البحث عن الرزق لتلبية حاجات الانســـان هما أساسيا تشـــحب بجـــواره كل الهموم ، ولذلك يستعير عبد الصبور من النبى العربى قوله الشـــهير (انى ارى ما لا ترون واسمع ما لا تسمعون ، والله لو علمتم ما اعلم لضـــحكتم قليـــلا ، ولبكيتم كثيرا ، ولمـــا تلذذتم بالنســـاء على الفرش ، ولخرجتم الى الصعدات تجـــأرون الى الله ، والله لوددت انى شجرة تعضد ، والله لوددت انى شـــجرة تعضد)(٧) .

واذا كان احد وجوه تميز النبى عن الناس ، انه يرى ما لا يرون ، ويسمع ما لا يسمعون بســـبب اتصاله بالقوى العليا المفارقة لنـــا فى الطبيعة والكمون فانه يحزن لمـــا يراه فى النـــاس من نقص او عيب ، فيحـــاول جهده النهى عن المنكر والأمر بالمعروف . انه لا ينفض يـــده من هموم الناس ليغرق فى هموم ذاته الفردية الضيقة ، ذلك ان ذاتـــه

مجـاوزة لذاتها ، فالشاعر الذى نضج قومه الأخلاقى ، ولذلك يحـزن كثيرا كهرقليطس الذى اشفق على البشر ، وعطف على احوالهم (فما انقشع الأسى عن وجهـه يوما ، وما خلت عيناه من الدموع(٨) . واهم ما يميز الفنان الشاعر عن الآخرين هو رغبته ذاته العارمة فى عرض ذاتها ، على ذاتها ، ومن ثم تصبح ذات الشاعر مرآة تتراءى فيها صور الكون صغيرها وجليلها(٩) ، فتعكس كل شىء تراه دون تفريق . واذا كان النبى يحزن لمـا يرى من مثالب فانه مثقل برغبته الصارمة فى وجه الحيـاة لا فى قفاها كمـا يعبر النبر كلمو ومثقل بشـهوة اصـلاح العـالم كما يقـول شللى(١٠) ، ومن هنـا يرد عبد الصـبور على ناقديه الذين وصفوه بأنه حزين قائلا ان الفنـانين والفئران هـم أكثر المخـلوقات استشعارا للخطر ، ولكن الفئران حين تستشعر الخطر ، تعـدو لتلقى بنفسها فى البحر هربا من السفينة الغارقة . أما الفنانون فانهم يظلـون يقرعون الاجـراس ويصرخون بملء الفم ، حتى ينقـذوا السـفينة او يغرقوا معها(١١) ، ومادام الشاعر على هذا القـدر من الاهميـة لجماعته فان عليه ان يتجـاوز النظر فى الذات والاحتفال بعواطفها الى موقف يصوغ فيه رؤية عقلية ولذلك يقـول عبد الصبور (فالشاعر عندئذ فى حاجة الى التجول عن النظـر الداخلى (. . . . .) الى النظر الخارجى فى الكون والحياة . والتجربة الشعرية عندئذ جديرة بالا تصبح تجربة شخصية عاشها الشاعر فحسـب بحواسه ووجدانه ، بل هى تمتد لتصبح تجربة عقلية ايضـا ، تشتمل على محاولة لاتخـاذ موقف من الكون والحياة)(١٢) .

واذا كان بين النبى والشاعر والفيلسوف هـذا التوافـق ، اى الاشتراك فى امتلاك رؤية عقلية للكون والانسان والطبيعة فان التعارض قائم كذلك بينهم ، ذلك أن النبى أو الفيلسوف هو فى النهـاية معلم بمعنى من المعانى ، وانه لذلك يتوسل بالعقل الى خلـق نسق فكرى عقلى وصـارم ، لغته قياسية ، على حين يخلق الشـاعر كونه بطرائق الفن وسبيله سبيل الانفعال والوجدان ، ومن هنـا يتوجـه خطـابه الى القلوب . ان الفنـان يقـول كلمتـه ويمشى ، يتحدث احيـانا بالأمثال واحيانا بالصور واحيانا بالتقرير الواضـح ، يستعمل كراته الثـلاث او الخمس بيد واحـدة كالبهلوان ، يجذب الأسـماع بالموسـيقى ، ويجتذب الابصـار بالاقنعة ، ويخبىء المرارة فى كأس العسل »(١٣) .

واذا كان عبد الصبور يقرن الشاعر بالنبى والفيلسوف على هذا النحـو فان امل دنقل يرى ان جوهر الخلود هى اقانيم الحـق والخير والجمال ، وهى نفسها اقانيم الشـعر ، ومادامت هذه الاقانيم تتغير من

عصر الى عصر فان مفهوم الشعر هنا متغير تبعـــا لتغيرها . وفيما يرى أمل دنقــل فان ثمة ثــلاث دوائر يمكن ان ينطلق منها الشــعر هي دائرة الذات ثم دائرة المجتمع ثم دائرة الانســـان وفي هذا الاطــار فان مهمة الفن « هي تغيير الواقع ، او شرف الحلم بتغييره »(١٤) .

ومادام الشاعر يرى للشعر هذه الدوائر الثلاث وتلك الاقــاليم المحددة فان عمله ينصرف الى شيء محــدد هو العمل في اتجــاه التغير أو حتى الحلم به ، ومن هنا يرى دنقــل ان الشاعر في مصر يحيـــا ظروفا محــددة لأنه يســبح وسط جمهور يتجــاوب معه ، ومن ثم فان عليـــه أن يقيم علاقة تظل الجمهور ، لا ليكتسب انصاراً لنفسه فحسب وانما ايضا للقضية التي يحملها ويعمل على صياغتها في شعره(١٥) .

ان الشاعر في منظور امل دنقل هو قرين النبي والفيلسوف ، لأن عليـــه ان يكون متبنيا لقضية محددة ، فضلا عن تبنيه لقيــم الحــق والخير والجمال لا في وطنــه فحســب بل في العالم كله ، ولذلك تبدو صورة الشـاعر لديه على هذا النحـــو :

واحد من جنــودك يا ســيدي
قطعوا يوم مؤتة مني اليــدين
فاحتضنت لواءك بالمرفقين
واحتسبت لوجهك مستشهدي(١٦)

ومن الجلي ان الشعر هنا دين او عقيدة وان الشاعر مؤمن قوي الايمان ، واذ يلجأ النص الى الاشارة الى مؤتة فانه يفجــر في ذاكرتنا سيلا من المعــاني المرتبطة بالشــهادة والفداء .

ولدى احمد عبد المعطي حجازي لا يختلف الأمر كثيرا ، وبرغم انه لــم يكتب كثيرا عن تجربته الشعرية كمـــا فعل زملاؤه عبد الصبور وأودنيس والبياتي فان نصـــه الشعري يشير الى الملامح العــامة لهذا الفهم . أن حجازي يلح على مفهوم الغنــاء ولذلك فان الشــــاعر مغن (يبحث عن حلم يرتديه) وحين يجد المغني حلمـــه ، فانه ينطلـــق في الغنـــاء داعيا أهله الى تبني الحلم ، حينئذ يرى الشاعر نفســــه خليـــة من خلايا الشارع لانباتا غريبـــا على الرصيف ، لا هـــم له الا المراقبـــة)(١٧) .

الكلمـــــة طير
عصــــفور حــر
والكلمـــة ســحر
اربعة حروف صافقة النبرة

هـــاء
راء
بـــاء
هـــاء(١٨)

(٤)

تكشف نصوص الشعر المصرى المعـاصر عن وعى عميق بطبيعة علاقة الشاعر بالسلطة ، لا فى تجسدها عبر علاقته بالفـرد الواحد الحـاكم فحسب ، ولكن من خـلال جزئيات الحياة ، أى من خـــلال انعكاس السلطة فى المستويات البنيوية المعقدة . ان السلطة فى هـــذا الشـــعر ليست فحسب سلطة جهـــاز للضبط والرقابة ومن ثم سلطة قهر سياسى فقط وانمـــا هى ممارسة للصراع فى أعقد مستوياته ، ولذلك تتبدى فى الايديولوجيـــة والسلوك البشرى وعلائق البشر ، مما يعنى ان دراسة مثل هذه العلاقة تخرج عن طوقنا هنا . وبرغـــم أننا نرى السلطةانعكاسا معقدا لحركة الأبنية الاجتماعية : الاقتصاديةوالسياسية والايديولوجيـــة والنظرية الا اننـــا ســـنقتصر هـــذا المقال على درس علاقة المثقف بسلطة الدولة ، اى بالجهـــاز الذى يحقـــق الهيمنـــة الطبقية لطبقة أو تحالف طبقى .

فى الديوان الاول لصلاح عبد الصبور « الناس فى بلادى » يتبدى الوعى بالسلطة وانعكاسها منذ العنـــوان الذى يجمع فى قران واحـــد بين الجماعة « الناس » والواقـــع التاريخى والجغرافى : « بلادى » . ويهمنا هنا قصيدة عودة ذى الوجه الكئيب : (١٨)

هل عاد ذو الوجـــه الكئيب
ذو المنظرة البكماء والأنف المقوس والمندوب
هل عاد ذو الظفر الخضيب
ذو المشية التياهة والخيـــلاء تنقر فى الدروب
لحنا من الاذلال والكذب المرتش والنعيب
ومدينتى معقودة الزنـــار
عميـــاء ترقص فى الظـــلام
ويصفر التواد والقراد والحاوى الطروب
فى عرس ذى الوجـــه الكئيب
من أين جـــاء
ويقـــول سادتنا الأماجد حين يزوون الجبين
شان الشتمات العـــارفين

من الضـــيف ..
من أين جــاء
ويظل أهل الفضـــل فينا حائرين
ويتمتمون على مسابحهم وهم يتلاغطون
هذا ابتلاء الله ! هذا من تدابير القضـــاء
من أين جـــاء ؟
ويقــول أصحابى وهم كالزعزع النكبــاء قتــوة
العزم يلمع فى عيونهم وتجرى فى عروقهم القســوة
من الجحيــم
وكيف جــــاء
هـــذا أبو الهـــول المخيف
نصب السرادق عند باب مدينتى للقـــادمين
والصــــاعدين
والهاربين الى الفضـــاء
والوالجين الى البنـــاء
لا ! لــم يدع احـــدا ..
الا والقى دونه هـــذا السـؤال
من خالــق الدنيـــا ؟

الملتحون تهللوا ، واجاب رائدهم بصوت مستفيض :
الله خالقها ! وهذا لا يصـح به سؤال
وعوى أبو الهول المخيف ، وقلب الوجه الكئيب الى اليسار
ورمى يجمع الملتحين الى الدمار
والأمردون تململوا ، واجاب رائدهم بصــوت مستفيض
لا نستطيع ! بل نحن نعرف ! انه قــدم الطبيعة
وعوى أبو الهول المخيف ، وقلب الوجه الكئيب الى اليسار
ورمى يجمع الأمردين الى الدمار
وتقدم الدجال والقواد والقراد والحاوى الطروب
وتضعضعوا ! قالوا : معاذك ! أنت خالقها ، أجل

أنت الزمـــان
انت المـــكان
انت الـذى كــان
انت الذى سيكون فى آتى الأوان

وعوى أبو الهول المخيف وقلب الوجه الكئيب الى اليمين .

وهى قصيدة ذات سمات اليجورية واضـــحة ، بل هى لو أردنا

الدقة تعتمد التمثيل الكنائى أساسا لهـا .

والتمثيل الكنـائى بنيـة من الأحـداث التاريخيـة أو الأفـكار أو الأشخاص ، تشير على نحـو متزامن الى بنيـة اخرى ، وهـو ينهض على الاستقلال الظاهرى للأشياء والأشخاص ، لانه يقـوم على المعـادلة ، على حين يقـوم التشبيه على المقارنه ، ويقـوم كل من الرمز والاستعارة على الاسـتبدال ولذلك يصـفه كولردج بأنه محاكاة جوفاء يربط التوهم كيفيا بظـلال الأشياء(١٩) . ويرى جابر عصـفور أن التمثيل ينطوى على فرار من المباشرة التى تصطدم بعوائق سياسية أو دينيـة او اجتماعية ، ولذلك تبدو البنية السطحية للتمثيل برغـم جانبيتها الظاهرة ، وكأنها تلح على لفت الانتبـاه الى بنيتها التحتية المحددة ، فلا تكتمل دلالة الأولى الا بوصفها دليـلا على الثـانية ، ولا يغدو الاول للبنية السطحية مفهوما الا باقترانه بالمعنى الثـانى ، الذى هو لازمه وأصل دلالته(٢٠) .

وتقـدم القصيدة انقسام المجتمع وتناحره ، فثمة المثقف حـامل حلم التغيير وحارسه ، وثمة من ناحية اخرى الديكتاتور الذى يتصـف بضيق الأفـق والتسلط والانغلاق ، وهو — برغم ذلك يظن نفسـه الوحيد القـادر على النظر السديد الصحيح ، بل يملؤه الاحساس بأنه بديل « الأمـة » ينطق باسمها ويواجـه أعداءها . والتقسـمات الجسدية التى ترسمها القصيدة (ذو الوجه الكئيب ذو الفطرة البكماء ، والأنف المقوس والندوب) تشير الى شخصية تاريخية معروفة . وإذا تابعنا القصيدة حتى نهايتها ، واستخدام الشاعر لأسطورة ابى الهول الذى اتكأ على باب المدينة ، ورمى بالجميع عدا من ينافقونه الى الموت، عرفنا أن هذه الشـخصية النصية تشـير الى شخصية تاريخيـة محـددة ، منعت العوائق السياسية من تسميتها ، هذه الشخصية هى شخصية جمال عبد الناصر .وتكاد احـداث ١٩٥٤ المعروفة بأزمـة مارس ، التى خرج على أثرها من « مجلس قيـادة الثورة » محمد نجيب وخالد محيى الدين ، لاختلافهما مع التوجه المضـاد للديمقراطية الذى كان يقـوده جمال عبد النـاصر أن تتحـول الى رموز سـاذجـة (اليجوريات) فى القصيدة ، فثمـة اليمين الدينى الذى يجيـب الله خالقها واليسار الشيوعى الذى يجيب (قدم الطبيعة) ثم المنافقون من الدجالين والحـواة الذين يتملقون الديكتاتور . وجلى أن اليمين الدينى هنـا — اشارة الى الاخـوان المسلمين . أما اليسـار فهى اشارة الى الشيوعيين .

ولقـد تطور وعى عبد الصبور بعلاقة الشاعر بالسلطة ، ففضلا عن بروزها بشكل محورى فى مسرحه الشعرى تتمحور احدى قصائده

حول هذه العلاقة ، الا وهي مرثيته للشاعر الأسباني لوركا الذي يتبنى الحرية الاجتماعية والسياسية ، وقد قتله الفاشيست في الحرب التي اندلع أوارها في أسبانيا بينهم وبين بقية الفصائل السياسية : الليبرالية والاشتراكية والشيوعية ، وانتهى بفوز الفاشية وسيطرة فرانكو . واذا كانت مرثية لوركا تشير الى وعي عبد الصبور بالطبيعة الصدامية لعلاقة الشاعر بالسلطة فان قصيدة « ذلك المساء » تطرح الأمر بصورة أعمق . يبدو شاعر القصيدة معتزاً بنفسه فهو يقدم نفسه قائلا(٢١) .

وصنعتي يا سادتي مغني
مغالق قيثارتي
فؤادي المطعون بالسهام الخمسة
صندوق سري
خزنة المتاع روضتي وقبري

وهو يعمل في بلاط ملك مع ثلاثة من الصحاب هم مهرج البلاط والمؤرخ الرسمي والعراف ، وهم تقريبا عدا الأخير يظهرون في آخر مسرحياته « بعد أن يموت الملك » .

وموقفي يا سادتي في آخر الممر
اربعة نحن من الصحاب
مهرج البلاط والمؤرخ الرسمي والعراف والمغني
وكلنا بدون اسماء ولا سيوف
وكلنا مؤجر بالقطعة
ونستعير ثوبنا المذهب الأطراف
من خزنة السلطان
وبيننا صداقة عميقة كالقهوة

هؤلاء الأربعة يعملون معا في خدمة السلطان ، أي في خدمة ملك شرقي ، وهم حسب الترتيب المهرج والمؤرخ الرسمي والعراف والشاعر، وعملهم يتمثل في خدمة الملك وامتاعه ، ولذلك فهم بلا اسماء لأنهم فارقوا فعاليتهم الانسانية ، وبلا سيوف لأنهم مقيدو القصر . وبرغم أن موقف الشاعر في آخر الممر ، الا انه الوحيد الذي يخرج عليهم . وهكذا يحيا المغني في هذا البلاط واحدا من الملتحقين بخدمة صاحبه ، يؤجر فنه في تبرير تصرفات السلطان وفي الدعوة له وفي التسرية عنه بالغناء ، لكنه في الاعماق يود لويثور على نفسه وموقفه ، وذلك لأنه يعلم أن السلطان الذي يطلب من أن يغني بطولته وفروسيته عار من الشجاعة واعجز عن الخوض في غمار القتال الباهظ .

يا ايها المغنى غننا
مسهل السنين فى حضرتنا
لحنا يثير زهونا
ويذكر انتصــارنا
(اذا تحين ساعة موعدك ، تغيم فى اشراطها
لم تنخلع عن غيمها الا لنا
الساعة التى تصير فيها خوذة الشــيطان
كاسا لخمر سيد الفرسان)

ان المغنى يعرف ان شـــعره بديل للحرب المفتقدة التى تنزع الحق الضـــائع من براثن « عصـــبة الشيطان » ، ولذلك يتجلى التناقض بين المغنى وبين البلاط بســـلطانه وبطانته فى تناقض آخر داخلى ، فيصبح الشاعر شخصين شخصا هو جزء من نية الســـلطة الفاسدة ، يكيف نفسه فى آخـــر الممر مع العراف والمهرج والمؤرخ الرسمى وشخصا يلجأ الى ذاته ، ليعاقر حزنه وتذكاراته ، وليتحسس الجثث التى تمثل مراحل عمره المختلفة ، وهـــو لذلك يلجأ الى الســـخرية من هؤلاء الفرســـان العجزة :

حدثتمونى عن سنابك مجنحه
تفتق الشرار فى اهلة المـــآذن
عن عصبة من السيوف لا تفل
قــد اغمدت فى الصخر لا تسل
الا اذا قراتم اســـمائكم
يا عصبة الأمجد ، الأشاوس ، الأماجد الاجلاس
وهنا تبرز المحاكاة الساخرة
لله ما اعظم وما ارقكم وما
انبلكم وما اشجعكم وما
اخبركم بالخيل والطعان والضراب والكمائن
والفتح والتعمير والتدمير والتحبير والتسطير
والتفكير والتخريب والتجريب والتدريب والألحان
والأوزان والالوان والبناء والغناء والنساء
والشراء والكراء والعلوم والفنون واللغات
والســمات
والمختصـــار
انتم هدية السماء للتراب الآدمى
نحن حفنة الأموات

وشارة على اقتدار الله ان يخلق امثالا من القتين
ليس على بمستنكر
ان يجمع العالم فى عشرين

ومن الجلى أن سخرية النص لا تقف نحسب لدى المحاكاة الساخرة التى تتكىء على محاكاة صيغة « ما أفعل » لانها تتدعم بالسخرية الناتجة عن المبالغة التى تتحقق لسبيل عارم من الصفات المتتابعة ، فتبرز المفارقة بين عجز السلطان وفرسانه وماوصفون به من القدرات المجاوزة لامكانات البشر . وتصل المفارقة الى ذروة فعاليتها حين يضمن النص بيت ابى نواس الشهير .

ليس على الله بمستنكر ان يجمع العالم فى واحد

فيغير من الكلمة الاخيرة ، ويكتبه فى سطرين بدلا من شطرتين ، وتتحقق المفارقة الساخرة لا من هؤلاء الفرسان المعتدين فحسب ، ولكن من المدحة العربية الكلاسيكية أيضا .

وبرغم سخرية الشاعر من هؤلاء الفرسان فان مطارد بحزن تاس « لا يغنى ولا يستحدث » لعله نابع من وجوده فى وسط يلفظه ، لأن سادته (اكمان) ، ولعله ناتج عن انغماسه فى خيانة الشعر ، الفعالية التى هى نتاج فرد متميز تميز النبى الذى يرى ما لا يرى الناس ويسمع ما لا يسمعون ، ثم يعبر عن هذا النظر الثاقب فى رؤية تنفع الناس .

فى ذلك المساء
كنت حزينا مرهقا فى ذلك المساء
لعلكم لا تعرفون الحزن يا سادتى الفرسان
وان عرفتموه فهو ليس حزنى
حزنى لا تطفئه الخمر ولا المياه
حزنى لا تطرده الصلاة .

وما دام الشاعر مطاردا بمثل هذا الحزن ، الذى يختلف — بداهة عن حزن رفاقه من فرسان البلاط العجزة فانه يعانى الوحدة ، لأنه يهرب من حزنه بالاتكاء على النفس ، وبعيدا عن عيون الآخرين يستخرج جثته التى دفنها فى قلبه :

الجثة الأولى

لطفل بجائع فقير

دفنتها منذ زمان موغل فى البعد والعتمة
بكيت حينما دفنتها
بكيت وانكسرت وانحصرت
بكيت وانتسخت
بكيت حتى كنت ان انحل كالغبار
او اذوب كالفضلة

لقد مات الطفل فى الشاعر ، وسكنته جثته فى قلبه وفقد الشاعر نقاء الطفولة ونزقها وتفتحها وبراءتها من الخوف والنفاق والزلفى ، ومن ثم ، كان طبيعيا أن يدمن دفن افضل ما فيه ، فاذا كان قد بدا تصالحه مع عالم البلاط الفاسد باغتيال الطفل فيه ، فقد دفن — من بعد — المهرج والكهل الحكيم ، ذلك ان المهرج فيه كان ذا خلقة عجيبة، كأن ضحكا فاترا كالطحلب يلتف فى فكيه ، فيرتسم على وجهه قدر هائل من السخرية والازدراء المؤذيين ، وكان سخرية المهرج اشارة الى النقص ، ودليل على الشوائب والمثالب ، أما الحكيم فقد قتل .

وانت يا جامدة الاحراق كالنجوم
يسيل من اشداقك الكلام ابيضا ومملحا
كالزبد المسموم
انت الم ادفنك امس
(كانت لكهل اشيب حكيم
ومات اذ ساموه ان يغترف الحكمة بالمقلوب
اذ انها تدحرجت من ساقه لبطنه لراسه كالخوف كالعطن)

وما دام الشاعر قد خان دوره ، فتحول من منتج للوعى الى مشارك فى تزييف الحياة والحقيقة فان تمزقه يصل الى ذروته ، حين نشى به انغامه ، اذ ذاك يكتشف الآخرون من زملائه انه قد بدأ يتململ من وضعه بوصفه مغنيا يؤجر فنه . ومن الطبيعى ان ينتهى به ذلك الى أن يطرد من البلاط ليعانى الجوع والمهانة :

وقلتم : يا ايها المغنى غننا
مسمل العينين فى حضرتنا
لحنا يثير زهونا
ويذكر انتصارنا
(اذا تحين ساعة موعودة ، تغيم فى اشراطها
لم تخلع عن غيبتها الا لنا
الساعة التى تصير فيها خوذة الشيطان

كاسا اخمر سيد الفرسان)
غنيت كان فى قرار اللحن
ما لم اجد كتمانه من وحشة وحزن
وقام منكم سيد ، لعله ساقى الحرس
(لانه يمشى وكفاه الى الأمام)
وشدنى من اذنى بهمسه المجروح
اكتم عنك لم ابوح
اكتم عنك لم ابوح
وارتعدت موتاى فى داخلى المكسور يا سادتى الأمجاد
وانشك من ساقى الى حنجرتى عظامى المدببة
وحلق الخوف على فضاء ما ترى عيونى المتسكبة
وربما سألته لأنه اتكا ومال فوق بعضه ، وزاد
(وشت بك الأنغام ايها الغلام)
(سنى تقارب الخمسين ، ربما يكون هذا اللفظ شارة الوداد) ر
((فى صوتك الخفى رنة منشرخة
مشبوهة القصد ، غريبة المرام
كان شكا ساخرا كالجثة المنتفخة
يطفو ويهوى فى مدى لهاتك المسلخة

***

بعد قليل من زمان
طردت من بلاط القصر يا سادتى الفرســـان
صرت ابن سبيل ، جائعا مهان

ويكشف هــذا المقتطف عن تصرف الشاعر بما اصبح يجيده من تقنيات القول بعد تجربته الطويلة فى ممارســـة الكتابة ، فهو يستخدم القوسين ليضع بينهما تعليقاته ، وبخاصـــة الساخرة ، كما نرى حين يفسر ظنه ان الذى يحدثه ساقى الحرس ، بأن يضع الكناية الساخرة (لأنه يمشى وكفاه الى الأمام) بين قوسـين ، وكما نرى فى جملة (سنى تقارب الخمسين ، ربما يكون هــذا اللفظ شـــارة الوداد) معتمدا على المفارقة الكامنة فى انه فى ســـن الكهولة ثم يدعى بالغلام ، فيفسره — ساخرا — بأنه قد ينطوى على ضرب من الوداد .

وبرغم أن الشاعر قد التحق بخدمة البلاط ، ورضى بتمزقه وحزنه، فانه لم يتجرد من قدراته كغيره فقد عاش فى البلاط ، وخبر فرســـانه وصاحبه الســـلطان ، وعرف انهم (اكـــلان) ، وان ما يتيهون به من شجاعة واقدام هو محض كذب وخداع . وقد تحقق ظنه اذ فر الفرسان حين اتت خيول عصبة الشيطان — هل هى اسرائيل — وقد تركوا —

للأعداء — كل شيء :

حتى اتت خيول عصبة الشـيطان
اذا بكم تمضون كالنعامة المجنحة
والسفنا قلوبكم مسامحه

ومن الضرورى الاشارة الى بناء هذه القصيدة ، الذى مكن الشـاعر من اقتناص هـذه الدلالة المتشعبة . وهـو بناء يقوم على التشذير ، بمعنى أن الشاعر يحول القصيدة الى شـذرات تبدو للنظرة العجلى متباعدة لا رابط بينها ، لكنها على مستوى أعمق تتراكم لتكون بناء تركيبيا . وفى هذه القصيدة يبدأ الشاعر من لحظة زمنية محددة فى السياق الزمنى للقصيدة هى لحظة (ذلك المساء) الذى لم يستطع فيه الشاعر اخفاء وحشـته وحزنه ، فوشت به أنفاسه ، ثم يتحرك حركة مرنة تتراوح بين هـذه اللحظة وما قبلها من لحظـات . وقـد توسل الشـاعر عددا من التقنيات ، منها اولا الاعتماد على الذاكرة التى تمكنه من النكوص بالمتلقى الى الخلف ، ومنها ثانيـا الحركة نحو الداخـل ليغوص فى أعماقه ، ثم الى الخارج ليرصد ما يجرى أمام عينيه ، ومنها ثالثا الاستطرادات والعناوين الداخليـة ، ولدينا منها فضلا عن عنوان القصيدة الرئيسى : استطراد أعتذر عنه ، ثم ، استطراد آخر قد يكون نافعا ، ثم ، رسـائل من المـاضى ، ومنها رابعا : استغلال الامكانات الطباعية ووسـائل التوضيح والتقسيم كالأقواس والفاصـلات داخل المقطع الواحد ، والتعليق المطبوع بلون أسـود . فهو — مثلا — يأتى ببيتين لأبى العلاء المعرى على النحو التالى :

ارى عينى ما لم تبصراه — كلانا عالم بالترهات

فكتبها بالبنط العادى ، ثم يعلق بين علامتى تنصيص ببنط أسود « أصدق بيت قالته العرب » والبيت الثانى يكتبه بالبنط العادى :

واعجب منى كيف اخدع عامدا — مع أننى من اعلم الناس بالناس

ثم يعلق بين علامتى تنصيص ببنط أسـود « أصدق نصف بيت قالته العرب » .

وهكذا تمكن الشاعر من خلق تكوين معقد ، لكى يتمكن من اقتناص الدلالات المعقدة والمتشابكة لعلاقة الشاعر بالسـلطة فى بنية اجتماعية تاريخية محـددة ، تشير معطياتها الى انها بنية غير منفصلة عن بنية مجتمعنا ، ولذلك فان القصيدة برغم مراوغتها تشير الى شىء خارجها . ويمكن من خلال معرفة تاريخ صدور الديوان (تأملات فى زمن جريح)

ان نعرف انها تلقى بأضوائها على فترة تاريخية من تاريخنا الحديث .

وفى قصيدة الحلم والاغنية(٣٢) يرثى عبد الصبور جمال عبدالناصر، فيربط بين الزعيم وبين مصر (مصر تعيش أنت اذن تعيش) وبينه وبين « الثورة الكبرى » وبينه وبين النيل (وكان موسم نيلها) وبينه وبين ايزيس التى جمعت أشلاء أوزيرس (كانت على مجرى الزمان تمزقت قطعا / فطفت على مسار النيل تجمع مزقة فى اثر مزقه) . وهى قصيدة تتيح لنا ان قارناها بقصيدة (عودة ذى الوجه الكئيب) أن **نتلمس تحولات شاعر كبير ، ويحق لنا آنذاك ان نتساءل : هل تغيرت الرؤية حقا ؟ أم تراجع الشاعر عن دور النبى ! واذا قد حدث تراجع فما اسبابه ؟**

***

منذ الديوان الأول لأحمد عبد المعطى حجازى ، يتبدى بجلاء انحياز الشاعر الى المقهورين الذين يعانون الشظف والجوع والجهل والمرض ، بيد أن هذا الوعى بحركة الواقع ومتطلباته كان وعيارومانسيا، يكاد أن يحصر القضية فى فضاء زمانى ومكانى محدد هو القرية :

الكلمة تنمو بالدمعة
فليسحقنى الألم اذا الكلمة عطشت
كى اسقيها بدل الدمعة عشر دموع
وليزرعها كل شقى مثلى عرف الجوع
وعذابات الحب الخاسر
ولتمتد جذور الكلمة نحو قرانا
نحو قرانا ذات الدمع الوافر

ومادام الشاعر يربط — ربطا يكاد يكون كارتباط العلة والمعلول— بين الريف والجوعى والمعذبين ، فانه يكتب من أجل هؤلاء المعذبين فى الريف البعيد ، بل يتوجه بالخطاب اليه ، طالبا منه عبر لغة تبشيرية ان يطأ كلماته بعينه ، حتى لا تموت على الورق ، أو أن يسقط عليها قطرتين من عرقه ، انقاذا لها .

ولدت هنا كلماتنا
ولدت هنا فى الليل يا عود الذرة
يا نجمة مسجونة فى خيط ماء
يا ثدى أم لم يعد فيه لبن
يا أيها الطفل الذى مازال عند العاشرة
لكن عينيه تجولتا كثيرا فى الزمن
يا أيها الانسان فى الريف البعيد
يا من تماثر انفسا بكماء لا تنطق

وتتوحدا وكلاكما يتقبل الاشـياء
وكلاكما تحت السماء ونخلة وغراب
وصـدى نداء
يا ايها الانسان فى الريف البعيد
يا من تصم السمع عن كلماتنا
ادعوك ان تمشى على كلماتنا بالعين لو صادفتها
كيلا تموت على الورق
اسقط عليها قطرتين من العرق
كيلا تموت
فالصوت ان لم يلق اذنا ضاع فى صمت الافق
ومشى على آثاره صوت الغراب(٢٣)

ومن الواضح اننا هنا مع خطاب شعرى ينتصر للرومانسية ، معرفيا وجماليا ، وهو ما تؤكده سمات هذا الخطاب من غلو فى الخطابية ووضوح فى علاقات المفردات والتراكيب النحوية ، واللجوء الى المطلقات ، فضلا عن انطواء الخطاب على تبشيرية جلية ، تقود معرفيا الى نظر مثالى دفين ، فبرغم صخب الالفاظ وعلو نبرتها الا اننا مع رؤية رومانسية ، تغنى نبل الفقراء ، وتفسر الواقع المضطرب المعقد على امنية ساذجة هى الخير / الشر والريف / المدينة .

واذا كانت القرية هى المكان الذى ينطوى على المجوعى والعاملين من أجل الحياة ، فهى ايضا موضع الفعل الانسانى الصادق والجمال البكر والبراءة ، ولذلك يقرن الشاعر نفسه بساكنيها ، فتتماهى الانا الشاعرة مع الجماعة :

وفلاحون نحن هنا .. بلا ارض ، ولا ابنـاء
نسـير بجماعة فى الشمس
يقصر ظلنا ويطول ، يقصر ظلنا ويطـول
ونحن نسير ، نبحث فى بلاد الله عن بلـد
ننام بظل مسـجده
ونشرب شاينا فى باب مقهـاه
ونمضى والفئوس على كواهلنا من المهد الى اللحد
تكاثر جمعنا فى الشمس ، وامتلأت بنا الصـحراء
اقل الناس فلاحون اغراب
بلا ارض ولا ابنـاء(٢٤) .

ومن ثم تبدو المدينة نقيض الريف ، انهـا بلا قلب ، يمضى الناس

بهـا سراعا ، غير حافلين بأحد ، وهم محض اشباح غارقة فى الزحام ، عاجزة عن رؤية ما يعانيه غيرها .

واقبلت ســيارة مجنحه
كانهـا صدر القـــدر
تقل ناسا يضــحكون فى صــفاء
اسنانهم بيضاء فى لون الضـــياء
رؤوسهم مرنحـــة
وجوههم مجلوة مثل الزهر(٢٥)

ان الشاعر القـادم من الريف ، بلا مأوى وخبـز ، لا يرى من القـاهرة الا انهـا مدينة قاسية قد فقدت قلبها مدينة المهدمين بانفسهم، وكاننا مع ظاهرة الابهـام الشخصى التى يقـول بها البعض من علماء الاجتماع ، وكأن الشاعر حين يرفض الاضواء والسيارات ونبوئ الايبون يومىء الى العـودة الى سحر الطبيعة وعلاقات التراسل بين النـاس وانفس الحيوانات التى لا تنطق ، ومن ثم فهو يبحث عن نظرائه :

حبيبى من الريف جــاء
كما جئت يوما حبيبى جــاء

وبسبب وجله من المدينة ، يراها زحاما ليس به احـد ، ومن ثم يتمنى لو ان أمه قد وشمته فى ساعده كيلا يتوه :

يا ليت امى وشمتنى فى اخضرار ساعدى
كيــلا اتــوه
كيــلا اخــون والدى
كيلا يضيع وجهى الأول تحت وجهى الثانى

وبرغم هذا التناقض الحاد الذى يخلقه نص حجازى الشعرى بين الريف والمدينة ، حيث تبدو الاخيرة وحشـا مخيفا شرها يزدرد الحب والصداقة والاخوة فان شعور الشاعر بحـاجة الوطن الى تغيير يجاوز هذا التناقض لا يمكن انكاره ، فالوطن مهدد بالآخر الغربى الذى لا يردم ثروة الوطن أو سوته فحسب ، بل تقف حجر عثرة أمام وحدته . أن الوطن فى هذا السـياق هو الوطن الكبير لا مجـرد مصر فحسب ومن الطريف أن تبدو القاهرة على قدر كبير من القبح والبشـاعة . فى حين تبدو المدن العربية الاخرى فى صورة معاكسة تماما ، ذلك لأن بغـداد أو دمشق ليسـت المدينة العينية المشخصة وانما هى حلم التواصـل القـومى .

ولكى يجــاوز الوطن فقره وشظفه ، ويغادر زمن فرقته وتبعثره ، فلابد من بطل ، نابع من هذاالشعب ، بل من ريفه بخاصة . وعبدالناصر هــو ذلك البطل :

فلتكتبوا يا شــعراء اننى هنا
ازاحــــم الجمـــوع
اخوض بحــرا اسمر المـيــاه
اخوض بحــرا من جبـــاه
بحر الحياة — ما اشد عمقه — بحر الحيــاه
طوفانه يا شـــعراء سيد مهيب
يمضى فتنحنى الســـدود
ويفتح الضــياء الف كوة عليــــه
ويطلق البوق النحاسى النشــيد
فلتكتبوا يا شعراء اننى هنـــا
اشاهد الزعيم يجمع العـــرب
وتهتف الحرية .. العدالة .. الســـلام
فتلتمع الدموع فى مقاطع الــكلام
وتختفى وراءه الحوائط الحجــر
حتى العمودان الرخاميان يضمران
والشرفـــات تختفى
وتمحى تعــرجات الزخرف
ليظهر الانسان فوق قمـــة المــكان
ويفتـــح الكوى لصــحبنا
يا شـــعراء يا مؤرخى الزمان
فلتكتبوا عن شاعر كان هنــــا
فى عهد عبد النـــاصر العظيم(٣٦) .
لو كان فارس مغـــامرا ، يلوح فى الخطـــر
ياتى الينا ، رافعـــا فى قمة الردى قوائم الحصان
يكر لا يفر ، يقطف الرؤوس كالزهر
ويختفى عند انقشاع الموت فى ســحب الدخان
لمـــا تغنيت به ، لمـــا تحرك اللســــان
وكيف لى ، وقد مضى بلا اثر

***

لو كان قديســـا ، حصــــانه القمــر
وسيفه يد القضـــــاء والقــدر
ياتى الينـــا فجـــاة بلا اوان

ويخفني في اللامكان
لمة تغنيت به ، لما تحرك اللسان
لانني وهبت شعرى البشر

***

انى اغنى الذى رأسته
يوم الأمانى مثله يوم الخطر
رايته الانسان اصفى ما يكون
الصق ما يكون بالأرض وابواب البيوت والشجر
اكثرنا حزنا ، اشدنا تفاؤلا ، ابرنا بنا
احن من صافى الندى على الثمر
وكان بادى الونى .. وما يلين
ثم انتصر
وكيف لا ؟
حصانه اطلامنا
كر وفر فى السنين
وسيفه احزاننا
يا هول غضبة الحزين(٣٦)

ان البطل ليس محض مغامر ، يقطف الرؤوس ويمضى ، وليس قديسا متعاليا على الناس ، لكنه انسان ، واحد من الكل ، (الصق ما يكون بالأرض) ولذلك فهو الزعيم الذى سيمضى بالوطن الى الحرية والعدالة والسلام . وتبدو صورة الزعيم لدى حجازى صورة طوباوية وهذا ما يفسر لجوء الشاعر الى الخطاب التبشيرى عالى النبرة ، والى المطلقات التى تكاد ان تكون تجريدية (الجماهير التى تعانق السنى ، وتشد شعر الشمس) و (بحر الجباه) . ان هذا البطل المخلص ليس اذن مجرد حاكم ، اى قمة جهاز السلطة فى بلد يحاول ان يستقل عن هيمنة مركز الامبريالية ، عن طريق التصنيع الثقيل ، او اخذ الدولة بناصية التخطيط الاقتصادى والملكية .. الخ ، لكنه بطل من عالم آخر ، ولذلك يبدو الاتحاد الاشتراكى العربى تنظيم السلطة الوحيد آنذاك جهازا مخصوصا غير جهاز السلطة السياسية .

على ان نص حجازى الشعرى يحدس بان شيئا ما ، خللا ، او تجليا لخلل يطل برأسه ، ويتضح ذلك من عدد من قصائده ، هكذا يخاطب المغنى زعيمه وقائده :

اخاف أن يكون حبى لك خوفا
علقتنا بى من قرون غابرات

عبر رئيس المجد لن يمشى ......
لأن هذا الشعر يأبى أن يمر تحت ظله الطويل(٢٧) .

ان الشاعر هنا يلمس سريعا ما سوف يضع عليه يده بقسوة بعد ذلك ، وبرغم أنه بازاء قصيدة حب للزعيم ، الا ان شكوكه تطل فى خفر واستحياء .

لى ليلة غيبه
وكل جيلنا الشهيد
عاش لياليه
فالسجن باب ، ليس عنه من محيد(٢٨) .

ان الشاعر اذن يحس بما يحفل به النظام الاجتماعى من تناقضات ، فبجوار انجازات دولة الفقراء يوجد السجن . بل ان مجرد وجود اشاعة عن الشاعر ، تضعه فى مواجهة التساؤل .

ولما تسأل فى الليل من اخبرونى
بانهم فى انتظارى
وانهم شوهدوا حول دارى
وقت سجينا(٢٩)
وهلتنا هارب ومطارد
أهيم بلا وجهة
اتخبط فى العربات ، المحلات
مفترق الطرقات ، الحوارى

***

حبال التليفون ، صوت النيون ، مرايا المصاعد
احاول ان اتدبر امرى
اعد دفاعى
أوخر هذا البلاء لساعة

وبرغم وعى الشاعر الحدسى بما يعج به الواقع من تناقضات فان هذا الوعى ينحل شعريا فى اثنينية ضدية هى الفقراء وعلى راسهم البطل المخلص واعداء الوطن . وبعد هزيمة ١٩٦٧ ، ظل النص الشعرى لحجازى قادرا على ان يلمح وراء الهزيمة ما يجعله مدافعا عن سلطة الدولة وعن سلطة الزعيم ، وفى رثائه لعبد الناصر يشعر متلقى شعره أن الشاعر واقع فى أسر ايديولوجيا السلطة :

يأتى غدا فينا
ويكمل فى مسيرة شعبنا المقهور دينه
يأتى غدا فينا

ويجعلنا له جندا وحاشيه
ويجعل من منازلنا حصـــونه
يأتى غـدا غينـا
يبوح بسرنا الخافى ، ويسلمنا ودائعنــا الدفينة(٣٠)

على هذا النحــو ، يصبح الزعيم الميت أماما سيعود ، لكى يخلص شعبه من قهره ، وينشر دينــه ويجعل من ابنــاء الجــوع والسغب جندا ، ويسترد بهم الحق الضــائع .

هــو ذا أتى
فدعوه انتم يا مماليك المدينــة
اننا اولى بــه يوم الرحيــــل
نبكيه حتى تنضب المقل الضنينة
نبكيه حتى ترتوى الأرض التى لابد سوف نهز نخلتها
ونطعم من جنــاها(٣١)

وهكذا ما يزال المثقف القــادم من الشريحة الفلاحين من شرائح البورجوازية الصغيرة قادرا على أن يبرر حلمــه ، ويمنحــــه تماسكه الداخلى ، فيرى بطله مفارقا للمعطيات العينية ، متعاليا على الشرائط والعلائق التى تحوطه . ومن ثم يقف الشاعر أمام كارثة موته متسائلا :

هذا حصانك شارد فى الأفــق يبكى
من سيهمزه الى القــدس الشريف
ومن الذى سيكفن الشــهداء فى سينا ومن يكسو العظام
ويثبت الأقــدام اذ يتلخر النصر الأليم ونبتلى
بمخاضــه الدامى العنيف
ومن الذى تغفو عيون المريبات على اسـمه
« أن العــائد غدا الى ارض الســـلام
ومن الذى سيؤمنا فى المسجد الأقصى
ومن سيسير فى شجر الأغانى والسيوف
ومن الذى سيطل من قصر الضيافة فى دمشق
يحــدث الدنيــا ويلحقها ببستان الشآم
ومن الذى سيقيم الفقراء مملكة وتبقى الف عام
ومن الذى سنعود تحت جناحه لبيوتنا
نحيــا ونسعد بالحيــــاة(٣٢)

تشى هــذه الأبيــات بحيرة الشاعر ازاء الخطب ، فالاســتفهام المتكرر يشير الى دلالة محددة هى فقدان الشاعر للطريق ، بعد أن مات

الزعيم ، الأب (ومن الذى سنعود تحت جناحه لبيوتنا) واللجوء الى مفردات مشبعة بالدلالة التاريخية والميثولوجية (القدس الشريف) ، تكفين الشهد ، تثبيت الاقدام ، استهدافا لخلق تواصل وجدانى مع متلقيه) .

على ان هذا الحلم الطوبرى سرعان ما يتضعضع أمام جلاء المعطيات ، ووضوح حيرورة التجربة المرة . وكانت قصيدة حجازى المتميزة « العمر الجميل » تصفية لحسابه مع البطل الفرد ، واذا كان شعر حجازى قبل هذا القصيدة ينتصر للغناء الرومانسى الشورى فى بناء واحدى الصوت فان هذه القصيدة هى بداية دخوله الى عالم التركيب والعتامة وتعدد سطوح المعنى .

لقد تبع المغنى زعيمه من اول الحلم ، من اول اليأس حتى نهايته، راحلا وراءه من مستحيل الى مستحيل ، حالما بقرطبة الملتقى والعناق ، بيد ان غرناطة قد سقطت ، وسقط البطل دون احتراق وعاد الى قبره الملكى ، تاركا المغنى ضائعا :

فوداعا هنا يا اميرى
آن لى ان اعود لقيثارتى(٣٦)
واواصل ملحمتى وعبورى
تلك غرناطة تختفى
ويلف الضباب مآذنها
وتغطى المياه سفائنها
وتعود الى قبرك الملكى بها
وأعود الى قدرى ومصيرى
من ترى يعلم الآن فى اى ارض اموت ؟
وفى اى ارض يكون نشورى
اننى ضائع فى البلاد
ضائع بين تاريخى المستحيل
وتاريخى المستعاد
حامل فى دمى نكبتى
حامل خطاى وسقوطى
هل ترى اتذكر صوتى القديم
فيبعثنى الله من تحت هذا الرماد
ام اغيب كما غبت انت
وتسقط غرناطة فى المحيط

يكاد النص الشعرى لأمل دنقل أن يتمحور حول السلطة فى كل تجلياتها . وباستثناء ديوان « مقتل القمر » ، وهو فاتحة انتاجه ، تتجسد لنا السلطة وانعكاساتها بصورة تكاد تحاصر القارىء . فى « مقتل القمر » نحن مع خطاب شعرى رومانسى بالمعنى المخفف للمصطلح . والحق أن أمل يعيد فى هذا الديوان انتاج أسلافه الأثيرين محمود حسن اسماعيل وأحمد عبد المعطى حجازى ، مع هيمنة الثانى ، تبدو جد واضحة فى المعجم وعلاقات اللغة وطبيعة الصورة ، ومن ثم معاينة الأشياء ورؤيتها . وقد عثر امل على هويته الفنية مع ديوانه البكاء بين يدى زرقاء اليمامة ، بحيث يصعب رؤية اصداء نصوص الآخرين للوهلة الأولى ، ذلك أن ما تلقفه من حجازى وعبد الصبور والسياب قد انصهر مع خبراته وقراءاته المتنوعة فى نسيج شعرى يصعب حله الى جدائل . وقد توافقت العثور على صوته الخاص مع وعيه المفارق للرومانسية فى رؤية تعى حركة الواقع وآلياته .

يقول فى قصيدة (يوميات كهل صغير السن) :

اعرف ان العالم فى قلبى .. مات
لكنى حين يكف المذياع ... وتنغلق الحجرات :
انبش قلبى ، اخرج هذا الجسد الشمعى
واسجيه فوق سرير الآلام
أفتح فمه ، اسقيه نبيذ الرغبة
فلعل شعاعا ينبض فى الأطراف الباردة الصلبة
لكن تتفتت بشرته فى كفى
لا يبقى منه ... سوى جمجمة وعظام(٢٤) .

هذا الوعى بموت العالم فى قلب الشاعر هو وعى بالمصير . ذلك الذى يقوده الى الانزواء والانكباب على النفس بعد أن ينجاب صخب النهار وتكف أدوات القمع الأيديولوجى (المذياع) عن محاصرته ، حيث يخرج قلبه ، محاولا أن يعيد اليه نبض الحياة والرغبة ، لكن دون طائل ، لقد مات العالم فى قلب الشاعر بسبب قبح الواقع وتضعضعه . أى اننا مع ضرب من الاغتراب هو اغتراب المثقف الراديكالى فى تشكيلة اجتماعية تصادر حريته وتكفه عن ممارسة دوره ، وتحاصر احلامه فى التحرر والتقدم وتوحيد الوطن الممزق. وهو اغتراب اصيل ، لانه نتاج آمال لم تتحقق واحلام اجهضت على صخرة معطيات صلبة وجارمة . لقد وصلت تجربة سلطة يوليو ١٩٥٢ الى نقطة حرجة مع منتصف الستينيات تقريبا ، اذ تعثرت الخطة التنموية وتضخم المجتمع الاستهلاكى ، وازداد حضور رأس المال

العربي تبدأ ان تجربة الاستقلال النسبي عن المنظومة الراسمالية ، التي توسلت بالقرار البيروقراطي الفوقي ومصادرة مبادرة الجماهير ، والجهاز الأمني والايديولوجي القوي ، قد لحقتها العقم . ولم تك هزيمة ١٩٦٧ سوى اعلان سافر عن فشل هذا التوجه . ولكن كان ما حدث في ١٩٦٧ مجاوزا للهزيمة وانما كان اشارة بالغة الوضوح الى فقدان الطريق والحيرة والتخبط من جانب ، والى استحالة مجاوزة وضعية التخلف والتبعية عبر شروط المركز الامبريالي من جانب آخر . واذا كان حجازي قد ظل ثابتا على عهده فلم يتلمس دلالة الحدث الا بعد موت عبد الناصر ، واذا كان عبد الصبور قد لجأ الى نوع من تمزيق الذات فان استجابة شعراء الستينيات وكتابها كانت مغايرة تماما . فتوافقت شعر أمل دنقل وعفيفي مطر مع تلك الرائحة لصنع الله ابراهيم وبحيرة المساء لابراهيم اصلان .

ويكشف نص دنقل الشعري عن وعي حاد بما يجري حوله في مصر والوطن العربي والعالم ، ولذلك نلمس في قصائده المبكرة هذا الربط الوثيق بين ((النفط)) ونكوص ((الثورة العربية)) او غياب الوجه العربي لتموز على حد تعبيره وبين ظاهرة الحاكم الفرد :

احببت فيك المجد والشعراء
لكن الذي سرواله من عنكبوت الوهم
يمشي في مواكبك المليئة بالذباب
يسقي القلوب عصارة الخدر المنمق
والطواويس التي نزعت تقاويم الحوائط
اوقفت ساعاتها
وتجشأت بموائد السفراء ..
تنتظر النياشين التي يسخو بها السلطان
فوق اكابر الأغوات منهم(٢٢)

على هذا النحو يعي الشاعر اليات السلطة . الذي يتبدى في ادراكه لصيرورة السلطان بقع الوهم . كما تكشف الابيات عن طبيعة فهم الشاعر لقضية الأمة ، التي أحب فيها مجدها وشعراءها ، حيث تبدو الأمة مفهوما مثاليا يتكيء على المجد الغابر ، ولذلك يبدو طبيعيا ان يخاطب الشاعر الأرض بوصفها امراة ، فقدت بكارتها ، وهو جرم لا تغسله مياه النيل والفرات معا . وبرغم هذا الفهم القاصر للأمة فان الشاعر يلح على ربط السلطان بالوهم ، ذلك أنه يسقي القلوب عصارة الخدر المنمق ، مما يكشف عن عدائه للتاريخية ، واعتماد مفهوم غير ثوري عن الأمة وطريقها للتحرر والتقدم ، ولذلك

فهو يحيط نفسه بالطواويس التى تتجشأ بموائـــد السفراء منتظــرة للنياشين . ويكشف لفظا « السلطان والأغوات » عن وعى النص بخواء باثع الوهم وصحبة من النقاء الثورى . اذ يفجر هذان اللفظان فى ذاكره القارىء العربى عددا من الدلالات التاريخية المرتبطة بالظلم والتمـــود عن الحرب والنقم .

وسوف نتوقف قليلا بازاء قصيدة « أشياء تحدث فى الليل » ، لأنها أولا تضع المثقف الثورى فى مواجهة قوى الثبات والتخلف ، ولأنهـــا ثانيا : تشير الى شخصية تاريخية فى ستينيات مصر هى شخصية صلاح حسين الذى قتله كبار ملاك الأراضى الزراعية فى المنوفية(٢٥) .

أشــــياء تحدث فى الليـــل

رخاوة النعاس تغمر المسافرين فى قطـــار الليـــل
... وفى حقـــــول قرية بعيـــــده
شق السكون ــ فجــأة ــ عواء ذئب
وانعقد الحليب فى الضروع
وانطلقت رصاصة ــ
فكفت الأشـــياء ــ بعدها ــ عن الوجيب ..
هنيهة ، ثم استعادت نبضـــها الرتيب ..
وكانت الليلة ... بتزال مقمرة

(كان النشيد الوطنى يملأ المذياع منهيا برامج المساء .
وكانت الليلة ... لا تزال مقمرة
والطرقات تلبس الجوارب السوداء
وتغمر الظــــلال روح القـــاهرة)
والـــدم كان ساخنا يلوث القضــبان
هذا دم الشمس التى ستشرق ، الشمس التى ستغرب ،
الشمس التى تأكلهـــا الديدان !
دم القتيـــل احمـــر اللـــون
دم القتيـــل اخضر الشـــــعاع
خيط عليـــه تنشر الدموع .. كى تجف فى اشعة الصبح
(وكان مبنى الاتحـــاد صامتا .. منطفىء الأضواء
تسرى اليه من عبير « هيلتون » القريب ..
اغنية طروب !)
وكان وجهه النبيل مصحفا عليه يقسم الجياع
وكانت الـــذراع

فارعة ، كان محراثا يشق الأرض
كانت الذراع ..
ضافرة كبذرة القمـــح
ضافرة كالسنة الأولى التى تنبت فى فم الرضيع !
(وكانت المطابع السوداء تلقى الصحف البيضاء
وصاحبان فى ترام العودة الكســول
يختصمان فى نتائج الكرة
وفى طريق الهرم الطويل
تبادلت سيارتان ـ كانتا فى الليل ان تصطدما ـ السباب
وفى الصباح والنشيد الوطنى يملأ الأسماع
كان فراش الحقل يبدأ التشيع
وكانت الأصوات فى القرى ... جنائزية الايقاع
ورحلة الموال فى الضلوع تعزر القلوع :
« ادهم مقتول على كل المروج »
« ادهم مقتول على الأرض المشاع »
وكان وجهه النبيل مصحفا
عليه يقسم الجياع

نحن فى القصيدة مع حدث مندغم فى سياق الحياة السيال ، يصـل الينا عبر « لوحة » تجمع المتناقضات وتوائم بينها ، فرخاوة النعاس التى تغمر المســافرين فى الليل تتجاوب مع عواء الذئب الذى هــو نذير بما سيحدث . ويتراســل عواء الذئب مع الحليب الذى انعقد فى الضروع ، لأن الرصاصـــة ستنطلق ، واذا يحدث هذا يتوقف كل شيء عن الحركة هنيهة قصيرة ثم يعاود نبضه . وهكذا يكتسب الحدث بعدا يطغى على الوقائعية ، لأن وضعه بوصفه محض حدث مندغم بسياق سيال تتراسل اشياؤه تراســلا كونيا ، طابعه ميثولوجي يمنح الحدث قداسة تعلو به النثرية وتقذف به الى ســياق صوفى وتتأكد دلالة الحدث مع الكشف عن المفارقات التى ينطوى عليها الســياق ، فبعد أن يرســم النص الحدث مبرزا علاقاته ببقية نسيج الكون ، يلجأ الى قدرة الشعر على الســيولة فى الزمان ، بالكشــف عن المفارقة بين اغتيال مثقف ثورى والنشــيد الوطنى الذى يملأ المذياع ، والأضواء التى تنطفىء ، والظلال التى تغمر روح القاهرة ، وكأن المفارقة تعم الوطن كله ، فتتمارق القرية موضــع الحدث عن القاهرة عاصــمة الوطن ومقر الســلطة وآلة عنفها ان الدم الذى يلوث القضــبان يغادر موضعه الضيق ودلالته الضيقة ليصبح دم الشمس التى تاكلها الديدان . ويحقق النص ذلك بالتكرار (الشــمس التى ستشرق ــ الشمس التى ستغرب ، الشمس التى تاكلها الديدان)

ثم كسر التوقع (دم القتيل احمر اللون / دم القتيل اخضر الشعاع) .
ثم يعود النص مرة ثانية الى المفارقة عن طريق التكرار (كانت الذراع)
و (ضنايرك) والتشبيه (كبذرة القمح ، كالسنة الأولى) والتضاد
(سوداء — بيضاء) . وتنتهى القصيدة بالتراسل بين موجودات الكون،
فالفراش في الحقل ينشج ، والأصوات في القرى جنائزية الايقاع ؛
ويتحول المثقف المقتول الى بطل شعبي كصنوه أدهم ، فيغطى حضوره
على كل حضور . واذ يكرر الشاعر البيت التالى في سطرين بدلا من
سطر واحد :

وكان وجهه النبيل مصحفا ..
عليه يقسم الجياع

يرتفع المقتول الى ذرى ذات طابع مقدس مفارق للزمنية ، ليصبح
عنصرا تكوينيا في سياق المجموع البشرى .

**واذا كانت قصيدة « اشياء تحدث في الليل » تومىء الى التعارض
بين ما يحدث في الليل من اغتيال للثوريين وما يحدث في النهار من جلبة
ثورية ، ومن ثم بين شعارات سلطة الدولة وبين منحاها السياسى
وانحيازها الطبقى** ، فان ثمة قصائد اخرى تؤكد هذا التعارض وتدعمه.
لقد لجأ امل دنقل الى كثير من كيفيات القول الشعرى ليحدد رؤيته لما
يجرى امامه . فتجاورت الاقنعة وتوظيف الاسطورة مع التضمين
الشعرى والدينى في نصوص تنتصر لابراز اليومى والوقائعى والتاريخى
عبر المقارنة بين ماضى الأمة المجيد وواقعها المتردى .

ان الشاعر الذى يرى شعره طريقا لمعرفة العالم وتغييره يتراوح
بين لهجة النبى المتميز القادر على النبوءة وبين النبى المهزوم المنقسم على
نفسه . يكتب امل دنقل بعد احداث ايلول الأسود .

قلت لكم مرارا
ان الطوابير التى تمر
في استعراض عيد الفطر والجلاء
(فتهتف النساء في النوافذ انبهارا)
لا تصنع انتصارا(٣٦)
ان المدافع التى تصطف على الحدود في الصحارى
لا تطلق النيران الا حين تستدير للوراء
ان الرصاصة التى ندفع فيها .. ثمن الكسرة والدواء :
لا تقتل الأعداء
لكنها تقتلنا اذا رفعنا صوتنا جهارا
تقتلنا ، وتقتل الصغارا

***

قلت لكم فى السنة البعيدة

***

عن خطر الجنــدى
عن قلبه الأعمى ؛ وعن همته المقيدة
يحرس من يمنحه راتبه الشهرى.
وزيه الرســـمى
ليرهب الخصوم بالجعجعة الجوفاء
والقعقعة الشــديدة
لكنه .. ان يحن الموت ..
فداء الوطن المقهور والعقيدة
فر من الميدان
وحاصر الســلطان
واغتصب الكرسى
واعلن « الثورة » فى المذياع والجريدة
قلت لكم كثيرا
ان كان لابد من هذه الذرية اللعينة
فليسكنوا الخنادق الحصـــينة
(متخذين من مخافر الحدود .. دورا)
لو دخل الواحد منهم هذه المدينة :
يدخلها .. حسيرا
يلقى ســلاحه ... على ابوابها الأمينة
لأنه ... لا يستقيم مرح الطفل ..
وحكمة الأب الرزينة
مع المسدس المدلى من حزام الخصر
فى الســوق
وفى مجالس الشــورى

***

قلت لكم
لكنكم
لم تسمعوا هــذا العبث
ففاضت النيران على المخيمات
وفاضــت الجثث !
وفاضت الخوذات والمدرعات(٤٠)

وجلى أننا هنا مع صوت نبوى ، يتحدث بلغة جازمة حادة ، حيث تذكرنا قلت لكم بلهجة المســيح ، فضلا عن أنها تخلق مسافة بين المرسل والمســتقبل وبخاصة حين يبدأ الخطاب بأن المؤكدة ، وهو أمر طبيعى فى

هـذا السياق ، فنحن مع رســالة جازمة مدببة ، لا تقبل التأويل ، كأنه « ينظم » عددا من المقولات المفهومية عن طبيعة الســلطة العسكرية في بلدان العالم المتخلف .

ان النبي المهزوم المغترب الذي مات العــالم في مكيه ، هو النبي نفسه الذي يعاني وطأة هزيمة ١٩٦٧ ، وديكتاتوتيه « الذرية اللعينة » التي اغتصبت الســلطان واعلنت « الثورة » في المذياع والجريدة وهــو النبي الذي سيتحول مع السبعينيات والتفريط في تراب الوطن واستقلاله الى محرض :

لا تصــالح
ولو وقفت ضد سيفك كل الشــيوخ
والرجال التي ملأتها الشروح
هؤلاء الذين يحبون طعم الثريد
وامتطاء العبيــد
هؤلاء الذين تركت عمائمهم فوق اعينهم
وسيوفهم العربية قد نسيت سنوات الشمخ
لا تصــالح
فليس سوى ان تريد
انت فارس هذا الزمان الوحيد
وســواك .. المسوخ(٣٧)

***

وهكذا نرى ان استعادة الشــاعر العربي الحــديث لوظيفتــه الاجتماعية بوصفه حاملا للوعي ، قد مكنته من ان يكون شعره شهادة على ما يجري في الواقع . ولقــد ابرزت وقفتنا مع ثلاثة من شــعراء التفعيلة في مصر تبــاين وعي كل منهم وخصــوصيته بعلاقتــه بالدولة وسلطتها وبخاصة في بعدها السياسي . بدا اولهم رافضا للمنحى المضاد للديمقراطية في سلطة يوليو ، وتحول عن هذا الوعي بعد ديوانه الأول، وبرغم هــذا التحول تكشف شقوق نصه عن احتفال معذب بالقضــية ، حيث ظلت موضوعه الأثير في مسرحه الشعري ، بينما بدا حجازي حاديا للبطــل الفرد الذي ســيقيم دولة الفقراء الطوبوية ، وظل عاجزا لفترة طويلة عن رؤية تناقضــات السلطة وآليات تحولها حتى مات البطل الفرد، دون أن يقود شعبه الى ما وعد به ، واذ يذهب « الملك » على حد تعبير الشــاعر الى قبره الملكي ، يؤوب الشــاعر الى نفســه وقيثارته محاولا استعادة وجهه وصــوته ، ومن يتم بتحول غنــاء الثورة في الدواوين

المبكرة التى « بكاء » لها فى « مرثية للعمر الجميـــل » و « كائنات مملكة الليل » . لما آخضـرهم امل دنقل فقد ظل وبخاصة بعد ديوان البكاء بين يدى زرقاء اليمامة وفيا لدور الشاعر النبى الحالم بتغيير الواقع حتى لو جاء بناء القصيدة واحديا ، مغلقا ، عاجزا عن التعدد الدلالى .

هوامش :

(١) ديوان الحسن بن هانىء ، صفحة ١٨ ، تحقيق احمد عبد المجيد الغزالى ، دار الكتاب العربى . بيروت .

(٢) نفسه صـــفحة ٣٥ ومن المفيد الرجوع الى مقال جابر عصـــفور « الشـــاعر الحكيم » . فصول . العدد الثانى المجلد السادس .

(٣) نفسه صفحة ٤٧ .

(٤) نفسه صفحة ٦١ .

(٥) راجع محمد عابد الجابرى فى :

— نحن والتراث ، مقدمة الطبعة الأولى ، دار الطليعة . بيروت .

— الخطاب العربى المعاصر ، دار الطليعة . بيروت سنة ١٩٨١ .

— تكوين العقل العربى ، دار الطليعة . بيروت سنة ١٩٨٢ .

(٦) الســـابق .

(٧) صلاح عبد الصـــبور : حياتى فى الشـعر ، صفحة ٥ دار اقرأ . بيروت . دون تاريخ .

(٨) نفسه .

(٩) نفسه صفحة ٥٩ .

(١٠) نفسه صفحة ١٠٣ .

(١١) نفسه صفحة ٣٦ .

(١٢) نفسه صفحة ٤٦ .

(١٣) نفسه صفحة ١٠٨ .

(١٤) فصول . العـــدد الرابع ، المجلد الأول . ندوة الشـــعر العربى المعاصر . القاهرة ١٩٨١ .

(١٥) نفســـه . وقارن الدوائر الثلاث للشـــعر بمقدمة كتاب عبد المحسن طه بدر « الروائى والأرض » دار المعارف ط ٢ .

(١٦) امل دنقل : الأعمال الكاملة صفحة ٣٤٩ ط مكتبة مدبولى . القاهرة . دون تاريخ .

(١٧) احمد عبد المعطى حجازى . الأعمال الكاملة صفحة ٣٩٢ ، دار العودة بيروت ســـنة ١٩٧٣ .

(١٨) اقرا القصيدة فى . ديوان « الناس فى بلادى » دار الشروق القاهرة .

(١٩) راجع لصاحب الدراسة : صلاح عبد الصبور ، رؤية العالم ، رسالة ماجستير ، آداب عين شمس .

(٢٠) جابر عصفور : المرايا المتجاورة صفحة ٣٥٣ . الهيئة المصرية للكتاب سنة ١٩٨٣ . والترجمة المصطلح له .

(٢١) صلاح عبد الصبور : تأملات فى زمن جريح . دار الشروق صفحة ٦ .

(٢٢) نفسه صفحة ٦١ .

(٢٣) احمد عبد المعطى حجازى ، الاعمال الكاملة صفحة ١١٩ وما بعدها .

(٢٤) نفسه صفحة ٣٣٠ .

(٢٥) نفسه صفحة ١١٦ .

(٢٦) نفسه صفحة ١٧٩ .

(٢٧) نفسه صفحة ٤٨٠ .

(٢٨) نفسه صفحة ٢٥٦ .

(٢٩) نفسه صفحة ٥٢١ .

(٣٠) نفسه صفحة ٢٨٤ .

(٣١) نفسه .

(٣٢) نفسه .

(٣٣) نفسه صفحة ٥٤٦ . راجع ـ ايضا . محمد بدوى : كائنات مملكة الليل فى فصول . العدد الثانى من المجلد الثالث .

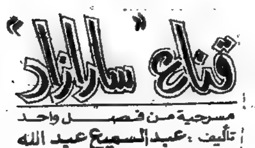
(٣٤) أمل دنقل الاعمال الكاملة صفحة ٩٧ .

(٣٥) نفسه ، اقرا القصيدة فى « الاعمال الكاملة » صفحة ١٢١ .

(٣٦) نفسه صفحة ١٧٢ .

(٣٧) نفسه صفحة ٢٨٥ / ٢٨٦ .





« شخصيات المسرحية »

١ ـ شهريار : الملك شهريار فى الاربعين • عصبى سريع الغضب

٢ ـ سارازاد : امراة جميلة الجسد تضع على وجهها قناعا من الذهب وتنتحل شخصية شهر زاد • لعوب فاجرة •

٣ ـ مسرور : سياف الملك زنجى سفاح قوى فى الخمسين •

٤ ـ عفركوش : مارد هائل . عشيق سارازاد وحاميها .

(المنظر الأول)

(طرقات قوية على قرص من النحاس • يفتح الستار على قاعة كبيرة تملؤها الزخارف والنقوش الذهبية بها اعمدة من المرمر • بلاطاتحجرة منالرخام بعضه معسكر • باب جانبى عليه ستارة حريرية رثة • شباك مفتوح يبدو من ورائه البحر فى الحائط الخلفى الذى يرتكن عليه سرير فاخر من المعدن المطلى بماء الذهب • منضدة من الخشب الغامق المطعم بالصدف • تستقر بجوار السرير وعليها بقايا اكل وفواكه وزجاجات خمر فارغة •• سيف معلق على الحائط مع ملابس شهريار فى مقدمة المسرح توجد فوهة بئر عليها بكرة لرفع الماء) •

شهريار : (يستيقظ من النوم حين يؤذن ديك الصباح •• يقوم بجذعه من الفراش ــ يتمطى ويتثاءب .. يمد يده الى الفاكهة فيأخذ عنقودا من العنب ويرفعه ثم يتناوله حبة حبة • يسمع شخيرا فيضع يده على الفراش متحسسا فيجد شخصا تحت الغطاء ينام بجواره لا يظهر منه شيء ، فيثب من الفراش مفزوعا وهو بملابسه الداخلية)
الحقونى •• لص •• لص ففراشى •• حرامى فى حضنى (يتمنطق بالسيف ثم يجرده)

قم ٠٠ قم يا ابن الفاعلة ٠٠ تحرك أو اقـد جسدك للنجس
(يقوم الشخص المتدثر بالغطـاء ويخلع عنه الغطـاء فتبـدو
سيدة تلبس سروالا وحزاما من الحرير وقميصا شفافا يبين
جسمها لكنها تضع على وجهها قنـاعا من الذهب ٠

السـيدة : مالك تصرخ هكذا كالملسوع ٠
شـهريار : اللص ٠٠ شيخ النسر فى فراشى (يشير اليها)
السـيدة : ألا تعقل يا رجل (تحاول أن تقترب منه لتهدئه)
شـهريار : من انت ٠ قولى (يدفعها بذبابة السيف بعيدا)
السيدة : اهدأ أولا ....
شـهريار : ما قد حدث ٠٠ قولى من انت ٠٠ تكلمى
السـيدة : (يسمع صوت موسيقى شهر زاد لكورساكوف)
انا شهر زاد ٠ حبيبتك
شـهريار : (مستنكرا)
من ٠٠٠ ؟!
السـيدة : الم تسمع ٠٠ شهر زاد ٠ الم تكن تنتظرنى ـ تتلهف على
زواجى
شـهريار : ولمـاذا تلبس شهر زاد قناعا . اكشفى وجهك
السيدة : ليس الآن
شـهريار : متى اذن ٠٠
السـيدة : عندما تصير لى .. قلبا وقالبا وتصبح علاقاتنا طبيعية ..
زوج وزوجـة
شـهريار : لكنك لست شهر زاد ٠٠ اقسم على ذلك ٠ صوتك متغير
السـيدة : (تخرج ورقة من جيبها)
هذه بطـاقتى الشخصية ٠٠ اقرأها ٠
شـهريار : (يقرأ الورقة)
يا للغرابة ٠٠ انها هى ٠ لكن كيف دخلت الى هنا هـذا
شىء خطير
السـيدة : وما وجه الخطر
شـهريار : تدخلين حجرتى وتندسين فى فراشى ٠٠ كنت تستطيعين غرس
خنجر فى صـدرى
السـيدة : ولمـاذا ٠٠ ؟
شـهريار : لتستريحى من تهديدى ..
السـيدة : ولكنى لم افعل ٠
شـهريار : لابد من التحقيق معك (يصفق) مسرور
مسرور : (يدخل من باب جانبى يرتدى سروالا وحزاما عريضا من الجلد

عارى النصف الاعلى حيث يبدو جسده كالابنوس اللامع ٠٠
على رأسه عمامة وفى أذنه حلقة وحول ساعدة اسورة من
الذهب ، ورقبته يتعلق بها سيف عريض) .

شهرزاد : (فى فزع)
ما هذا الوحش ٠٠٠

شهريار : اين كنت ليلة امس

مسرور : على باب حجرتك يا مولاى ٠٠ لم ابرح .

شهريار : ومن اين دخلت هذه المرأة (يشير الى شهر زاد)

مسرور : (مرتبكا)
لا٠لا ٠٠ لست اعرف ٠٠٠ ربما تكون جنية أو ساحرة ٠٠٠
أو ٠٠٠ مولاى (يمتشق السيف) دعنى لضرب رقبتها
ليستريح بالك ٠٠

شهريار : لا تتعجل ٠٠ القتل فى الصباح ٠٠ كالمعتاد

شهرزاد : (تدفع مسرورا فى صدره دفعة قوية)
خسئت ايها السفاك

شهريار : اذا لم تقولى كيف دخلت الى هنا ٠٠ او ترفعى القناع

مسرور : مولاى ٠٠ سوف ارفع القناع رغما عنها

شهرزاد : اياك ان تفعل ٠٠٠ من يرفع قناعى رغما عنى فسوف يحترق

شهريار : اذن تصرف يا مسرور ولا تقف هكذا ٠٠٠

مسرور : (يأتى من وراء شهر زاد ومعه حبل فيدير كتافها وهى تقاوم
بشدة) ها قد أدرت كتافها ٠٠٠

شهرزاد : اتركونى يا انذال ٠٠ الحقنى ياعنركوش يا قاهر الجن
والوحوش ٠٠٠

شهريار : (عندما يفرغ مسرور من تكتيف شهرزاد)
سوف أعد لغاية عشرة فان لم تخبرينا كيف دخلت هنا
فلتضرب عنقها ٠٠ ولن ننتظر الصباح .

مسرور : (يرفع سيفه بعد أن يرغم شهرزاد على أن تجثو على ركبتيها)
السمع والطاعة يا مولاى

شهريار : (يعد) ،
واحد ـ اثنين ـ ثلاثة ـ أربعة ـ خمسة ـ ستة ٠٠٠٠٠
(يتباطأ فى العد) سبعة ٠٠٠ ثمانية ٠٠٠ تسعة ٠٠٠٠
٠٠عشرة (يشير بيده الى مسرور)
(عندما يوشك مسرور أن يهوى بالسيف على رقبة شهر
زاد تسمع فرقعة عظيمة وتمتلىء الغرفة بدخان كثيف)

مسرور : (فى فزع)

مولاى ... أنظر ... ما هذا ... (يشير الى أعلى)

شهريار : دامية طبقت على رؤوسنا يا مسرور ....

شهرزاد : عفركوش

صوت المارد : شبيكى لبيكى .. عبد وملك ايديكى .. م اتطلبين

شهرزاد : انقذنى من القتلة السفاحين

صوت المارد : .... فى خدمتك يا مولاتى . (يفك قيودها)

شهريار : مولاته .. انه معها .. اضربه يا مسرور . اقطع رقبته

مسرور : (مستهولا)

أستطيع قطع رقاب البشر يا مولاى .. أما هذا ... فلا ..

لا استطيع أن أصل الى ركبته .. انه مارد

المارد : (يشخط)

ولد يا مسرور (يقع على الارض من الخضة ثم يقوم)

مسرور : (يحنى رأسه)

شبيك لبيك .. عبدك وملك ايديك (يرتجف)

المارد : أخرج من الغرفة حالا ... (يهرول مسرور الى الخارج)

لا . ليس هكذا .. فلتخرج على يديك ورجليك) كالحمار

(يسير مسرور على أربع ويخرج)

والآن هات سيفك هذا يا شهريار ... (بحسم) هات

شهريار :(يقدم السيف الى عفركوش فيأخذ ثم يسمع صوت تحطيم معدنى) كلا ... كلا ...

اتحطم سيفى أيها المارد

المارد : والقيه من النافذة (يسمع صوت ارتطام السيف بالصخور)

والآن . تعالى يا شهرزاد .. اقتربى منى .. الا استحق قبلة منك يا حبيبتى (صوت قبلة ممطوطة ثم يختفى المارد) .

شهرزاد : مع السلامة ... يا حبيبى

شهريار : (فى غضب)

عاهرة ...

شهرزاد : غيران ... لابد أنك تحبنى

شهريار : منحطة

شهرزاد : ولكنى فاتنة ... أنظر (تدير ريكوردر فتسمع موسيقى راقصة)

(ترقص شهر زاد وترعش وسطها على النغمات وشهريار واقف فى ذهول ... فتدفعه شهر زاد فى صدره معابثة)

صفق يا مولاى ٠٠ صفق على الواحد ٠٠ انظر ٠٠ اضبط
الايقــاع وسوف تعود للأنس

شــهريار : اخرسى ايتها الفاجرة ٠٠٠ يا مسرور ٠٠٠ (يصفق)

شــهرزاد : (تتوقف عن الرقص وتغلق الريكوردر وتصفق أيضا)
عفركوش

مسرور : (يدخل من وراء البــاب)
مولاى ٠٠٠٠ (يجرد السيف) انا جاهز

شــهريار : (فى حرج شديد) ٠٠٠ ايتها الفاجرة ٠٠ المومس العــاهرة
تهددينى بعفركوش ٠٠٠ لسوف أريك نجوم الظهر الحمراء
اسمع يا مسرور ٠٠ جرد سيفك ٠٠ ثم تقدم بكل قوة ٠٠٠
بكل وحشية ٠٠٠ بلا شفقة ٠٠٠ (بخلاعة) ٠٠ ودلك لى
ظهرى ٠

شــهرزاد : (تقف فى وجه مسرور)
(لشهريار)
والآن نم على وجهك ٠٠٠ أجل هكذا (تربت على عجيزته)
تمام ٠٠٠ (ينــام على السرير وشهرزاد تدلك ظهره على
نغمات أيام زين العابدين بينما يخــرج مسرور وهو يحمل
السيف ويتراقص فى مشيته بخــلاعة وهو يهـز أردافه)

المنظـر الثــانى

**(نفس الغرفة ٠ سندان كبير يستقر فى مقدمتها ويقف امامه
شهريار يمسك مطرقة ضخمة ٠ فى جدار الغرفة فى الناحية
اليسرى كور ومنفاخ معلق ينفث الهواء فيشعل النار بواسطة
سلسلة يجذبها مسرور ويرسلها بينما يمسك بملقاط من
الحــديد قطعة حديد مستطيلة ٠ الجو ملبد بالدخــان بضعة
سيوف معلقة على الحائط)**

مسرور : (يقـدم لشهريار الملقاط وبه قطعة الحديد كانها نار)
السيف الأخير يا مولاى ٠٠٠ انه يخصك

شــهريار : (يتناول السيف ويضعه على السندان ويرفع المطرقة)
نهاية عفركوش ٠٠ دم ٠٠ دم ٠٠ دم ٠٠ (يطرق الحديد
فيتطاير الشرر)

مسرور : لابد من قتله يا مولاى لقــد جعلنــا اضحوكة ٠٠٠٠

شــهريار : دم ٠٠ دم ٠٠ دم ٠٠ سوف يتم هذا بعد توزيع السيوف

مسرور : أتظن انهم قادرون ٠٠٠ !!

شــهريار : انهم اثنى عشر يا مسرور (يمسك السيف الذى يطرقه ويضعه
فى الغمــد)

مسرور : لكنه فظيع يا مولاى ٠٠ يداه كالمدارى ورجلاه كالصوارى ٠٠ مارد ٠٠ مارد ٠٠ أنفه كالمغارة واسنانه كالحجارة

شهريار : لابد من قتله ٠٠ وبعده

مسرور : تقتل شهر زاد كالاخريات أليس كذلك ؟ كلا يا مولاى ـ انها ماكرة ٠٠

شهريار : (يجرد سيفه ويلعب به ويهوم من فوق رأس مسرور) ليس كالأخريات ٠٠ سوف أدبر لها قتلة فريدة ٠٠٠ تسللت الى غرفتى واندست بجانبى فى الفراش دون علمى ودون ان اعرف ما تريد ٠٠ هذه مصيبة ٠٠ كارثة ٠٠ كل هذا وأنت واقف كالنطع امام باب غرفتى ؟

مسرور : (محتجا) مولاى ٠٠ لعلها ساحرة أو شيطانة

شهريار : حتى الحراسة لا تفلح فيها ٠٠ ما فائدتك اذن ٠٠٠ خذ ٠٠ هذه السيوف تعطيها لاخوتى ٠٠ كل واحد سيفا ٠

مسرور : السمع والطاعة (يتناول السيوف بين يديه)

شهريار : فليختبئوا له فى طريق التوت ٠ خلف الصخور والاشجار كالفهود ٠

مسرور : طريق التوت ٠٠ ولم ٠٠ !!

شهريار : هو طريق مرور المارد الى هنا يا مغفل ٠٠

مسرور : (يأخذ السيوف ويسير الى الخارج) سوف أفعل يا مولاى (يخرج)

شهريار : اوصهم ان يفتحوا عيونهم جيدا ٠٠ لننتظر سوف آتى معك (يخرج فى أثره)

شهرزاد : (تخرج من وراء ستارة ٠ تبحث فى أنحاء الحجرة وتحت السرير وفى كل ركن) اين خبأها يا ترى .. الوغد يتآمر مع مسرور لاغتيال عفركوش (حين تذكر اسم عفركوش يسمع انفجار ويتصاعد الدخان من الغرفة ثم ترفع شهرزاد نظرها الى فوق) عفركوش

عفركوش : هل وجدت الزجاجة

شهرزاد : ليس بعد ٠٠٠

عفركوش : اذن ضاع عفركوش ضاع ٠ ضاع (يبكى)

شهرزاد : (بارتياع) وكيف ٠٠ كيف تضيع ٠٠ أنت حياتى يا عفركوش ٠ (تقبله قبلات متلاحقة)

عفركوش : ان حياتى تتسرب لحظة بعد لحظة ليس لى نجاة الا ٠٠٠٠

شـهرزاد : (متلهفة) الاماذا .. الا ماذا .. قل ....

عفركوش : الا اذا شربت من اكسير الحياة . انت تعرفين
ابحث عن الزجاجة . لقـد خبأها الوغـد .. أين .. أين يا ترى .

شـهرزاد : (تصرخ فى فرح)
وجدتها يا عفركوش كان يخبئها فى تجـويف سـحرى فى الحـائط .

عفركوش : (ترفع يدها بزجاجة خضراء .. فيمد عفركوش يده ليتناول الزجاجة) الزجاجة تحفظ حياتى وأنا احفظ حياتك .

شـهريار : (يدخل ثم يختطف الزجاجة من يد شهرزاد)
عرفت ما تريدين يا خائنة

عفركوش : (يمـد يـده)
الزجـاجة

شـهريار : لن تأخذ قطرة منها ... (يتراجع بظهره خائفا)
(يهجم عليه عفركوش فيفتح لزلجـاجة ويفرغها فى البئر داخل الغرفة)

عفركوش : ايهـا الوغـد .. ماذا فعلت .. !!

شـهرزاد : لقـد اختلط اكسير الحياة بمياه البئر

عفركوش : ويلاه .. قد ضاعت حياتى

شهرزاد : .... لا تخف (تدير بكرة البئـر حتى يطلع الدلو فياخـذه عفركوش ويشربه فى لهفة شديدة)

عفركوش : الآن عادت قوتى .. (تحـدث فرقعة وينتشر الدخـان)

شـهرزاد : اكسير الحياة فى انتظارك دائما (ثم يختفى المـارد)

شـهريار : ايتها المخادعة سوف اردم البئر واقتلك (يجرد سيفه فتجثو شهر زاد)

شـهرزاد : انسيت انك محتاج لمـاء البئر .. لتحافظ على شبابك أنت ايضا حتى تقـدر على مضاجعة النساء . كل ليلة ..
(يسمع صوت تقـارع سيوف فينصت ويترك شهرزاد)

شـهريار : ماذا يجرى بالخارج

صوت من الخـارج :
الخيـل والليل والبيـداء تعرفنى ... والسـيف والرماح والقرطاس والقلم

شهريار : (يصفق مسرورا)
تملم . تمام . هذا أخى منذر . اقتلوه . جندلوه

صوت من الخـارج :
وسيفى كان فى الهيجا طبيبا ... يداوى رأس من يشكو الصداعا

شـهريار : هذا أخى طالب ·· كان يحب أسمار عنترة ·· اذبحوه ··.
صوت من الخارج :
السيف أصـدق أنبـاء من الكتب ··· فى حـده الحـد بين الجد واللعب.
شـهريار : هذا أخى فاتح · ويلك يا عفركوش
صوت من الخارج : خلى السيف يقول ··
أصوات كثيرة : يقـول السيف
(يسمع صليل السيوف وأصوات تقارعها وصرخات وحشية)
شـهريار : (يدعك يديه فى سرور)
لقـد قتلوه ·· قطعوه بسيوفهم وهو خارج من هنا
شـهرزاد : (ساخرة)
من ··· !!
شـهريار : أصبح أشلاء ·· لا رحمه الله · وسوف أعرف شغلى معه.
شـهرزاد : من هو يا مولاى
شـهريار : (بانتصار)
عفركوش ·· المـارد ·· عشيقك ·· أصبح ··
شـهرزاد : أصبح ماذا ؟
شـهريار : جثة · رمة ملقاة على الرمال ·· ها··· ها ·· هـاى
شـهرزاد : (ساخرة)
أتظن ذلك · هى · هى · هى ····
شـهريار : (ينتفض غاضبا)
أظن ·· ألم تسمعى صرخاته وهو يخور كالثور ·· لكـن
انتظرى (يصفق فى عصبية) ··· مسرور ···
مسرور : (يدخل بلهوجة)
مولاى
شـهريار : مرهم أن يحملوا جثته ويلقونها فى البحر
مسرور : (باندهاش)
جثة من يا مولاى ··· !!
شـهريار : المـارد ·· ألم يقتلوه ··
شـهرزاد : (تضحك بخلاعة)
هى · هى ·· هىء ···
شـهريار : (غاضبا)
اسمتى يا امرأة
شـهرزاد : لم أقـل شيئا ·· سيافك هو الذى يقول ··
شـهريار : هل قلت ذلك حقـا يا مسرور ·· ألم يقتل عفركوش ··· قل
··· تكلم
(صوت قهقهة كالرعد من الخارج)

صوت المارد : ها .. ها .. هاى ..

شهرزاد : اسمعت باذنك الشريفة يا مولاى . صوت المرحوم

شهريار : اللعنة .. لقد سمعت صليل السيوف وصرخات القتال

مسرور : عفوك يا مولاى .. كانوا يقاتلون بعضهم

شهريار : ويلاه .. (ينتف شعر لحيته)

مسرور : لقد سالت دماؤهم وتكسرت سيوفهم

شهريار : نهار اسود كالقار (يلطم خديه)

شهرزاد : بل ابيض كالقشدة .. هيا الى الفراش

شهريار : (غاضبا)

يرفع سيفه وينقض عليها وهى تجرى منه فيضرب بالسيف لكنه يخطئها) الفراش .. الفراش .. لسوف اذبحك ...

شهرزاد : الحقونى .. اغيثونى .. الى الى يا عفركوش يا قاهر الجن والوحوش

(صوت فرقعة هائلة ويمتلا الجو بالدخان)

صوت شهريار : (خائفا) ....

ماذا تريد

شهرزاد : انه يرفض مضاجعتى يا عفركوش

عفركوش : يرفض ... ها . ها . هاى

شهريار : انها مسالة مزاج يا اخى ...

عفركوش : مزاج شهرزاد فقط ...

شهريار : ومزاجى .. مزاجى انا

عفركوش : تبول عليه البقرة ... سوف اذهب على ان اسمع تاوهات شهر زاد المتلذذة من وراء البحر ... (مهددا) والا ...

(يختفى عفركوش بينما يجلس شهريار على الارض يضرب راسه بكفيه بينما تخلع شهرزاد ملابسه على موسيقى أيا زين العابدين)

ستار

(المنظر الثانى)

(نفس الغرفة وشهريار يرقص حول البئر رافعا سيفه على نغمات دقات الدفوف الذى ياتى من الخارج عبر النافذة المفتوحة)

شهريار : لن يشرب من البئر مرة ثانية .. واذا تجاسر وجاء ..

خلى السيف يقول يقول (يرقص وهو يدور حول البئر)

خلى السيف يقول يقول

خلى السيف يقول يقول

خلى السيف يقول يقول

شهرزاد : (تدخل وعلى كفها صينية عشاء كبيرة فتهتف مستنكرة)
سيف ايه · هل هذا وقته ·· (تضع الصينية على المنضدة)

شهريار : (يدور حول البئر كالهنود الحمر)
خلى السيف يقول · يقول

شهرزاد : العشاء يا مولاى

شهريار : خلى السيف يقول يقول (يستمر فى الدوران حول البئر)

شهرزاد : دجاج مطهى على الطريقة السورية · محمر فى السلى ومتبل بالبهار ومنقوع فى النبيذ الأحمر

شهريار : خلى السيف يقول يقول

شهرزاد : ارز بالخلطة على الطريقة العراقية · سوف تأكل اصابع تحميك وراءه ·

شهريار : خلى السيف يقول يقول

شهرزاد : لبنية على الطريقة الفلسطينية · مطهية فى ثلاث اوانى

شهريار : خلى السيف يقول يقول

شهرزاد : تبولة لبنانية حريفة لذيذة تشموط لسانك

شهريار : خلى السيف يقول يقول

شهرزاد : حمام محشى بالفريك على الطريقة المصرية ·· استوى وطاب على نار هادية

شهريار : خلى السيف يقول يقول

شهرزاد : (تمسك سكينا وتدور حول البئر راقصة)
بيقول السيف ···
خلى السيف يشن يرن ·· يقلب الملايكة بجن

شهريار : لماذا ترقصين (يتوقف عن الرقص)

شهرزاد : رايتك ترقص

شهريار : ومالك بى ··

شهرزاد : اقلدك

شهريار : لست مثلى فانا شهريار ·· وانت

شهرزاد : وما الفرق

شهريار : الفرق انك انثى وانا رجل اتبطن النساء ليلا واقتلهن فى الصباح ·

شهرزاد : استطيع ان افعل ذلك · اتبطن الرجال ثم اقتلهم فى الصباح هذه ليست معضلة ·

شهريار : انت تتبطنين عنركوش فلماذا لا تقتلينه فى الصباح

شهرزاد : ولماذا اقتله

شهريار : تنظرين بحريتك

شهرزاد : ومن قال انني غير حرة

شهريار : هذه العلاقة الغير متكافئة بينك وبينه

شهرزاد : (تطلق ضحكة رقيعة)

هي · هي · هيء ·· تقصد أنه ليس كفؤا لي

شهريار : (يصفق على كفيه متعجبا)

عفركوش ·· المارد ·· ليس كفؤا لك يا الوقاحة ··

شهرزاد : (تهمس في اذن شهريار فيبدو عليه الفزع)

تم كل ذلك على قرن عفركوش انظر (تخرج جره) أترى هذه الخواتم ·· خمسمائة خاتم ·· (تفتحها) اخذتها من خمسمائة عشيق بعد مضاجعتهم ··· الا تطيننى خاتمك

شهريار : كلا ·· كلا أيتها الفاجرة

شهرزاد : (تطار شهريار الذى يجرى منها)

خاتمك يا مولاى

شهريار : تحشمي يا امرأة (تمد اصبعها وتدغدغ خصر شهريار فيضحك بشدة)

ها · ها · هاى ·· أووووووه · أمسكي عن العبث اخزاك الله · (يزيح أصبعها الممتد ناحيته)

لماذا تشرعين أصبعك هكذا كالخازوق ·

شهرزاد : لن اتركك حتى تعطينى الخاتم

شهريار : امحقى أيتها الفاجرة

شهرزاد : لن اهدا حتى أضع اصبعي في خاتمك

شهريار : وماذا تفيدين من ذلك

شهرزاد : الطاعة

شهريار : وماذا تريدين من طاعتي

شهرزاد : المضاجعة · أنت تعرف (موسيقى أيا زين العابدين)

شهريار : لن أضاجعك حتى أرى وجهك · تخلعين هذا القناع ··· تعرفين شرطى ·· لن اضاجع من لا اعرف ··

شهرزاد : وما تفيدك المعرفة ·· الا تكفيك معرفة جسدى ·· انظر (موسيقى راقصة) الا يعجبك هذا الصدر النافر كأنه الرمان ·· وهذا الخصر المجدول · وهذان الذراعان ينتهيان بأصابع ممشقة رشيقة ·· وهذا البطن وما تحته مما يذهل الألباب ويذهب بالعقول ·· وهذه الأرداف المستوية التى تفتن النساك ··· وهذه الافخاذ للقاء والسيقان الريانة ·· جسد كاللبن يا مولاى ·· كاللبن ·· أوووه

شـهريار : للقناع أولا · لابد أن ارى وجهك
شـهرزاد : الا يرضيك ان تشاهد مفاتن جسمى (تتمسح به)
شـهريار : (يستجيب لهـا قليلا · يحتضنها ثم يتمالك نفسه)
لا تنسى انى سوف أطيح برقبتك فى الصباح
شـهرزاد : لا تكن فظـا يا مولاى
شـهريار : (بكبرياء) هكذا طبعى
شـهرزاد : دع هذا الطبع لحظـة وتمتع بوصالى
شـهريار : كلا ·· (يدير ظهره لهـا) ·
شـهرزاد : قبل أن تفوت الفرصة
شـهريار : أى فرصة يا امرأة ·
شـهرزاد : يطلع الصباح وتقتلنى (تتمسح به فى رغبة)
شـهريار : (يستجيب لها قليلا فتقوده حيث يجلس فوق السرير)
لكن لا تنس الغـد ··
شـهرزاد : غدا بظهر الغيب
شـهريار : (ينتصب واقفا) كلا ·· غدا يقول السيف
شـهرزاد : مولاى فلتنس حكـاية السيف هذه · خذ اشرب كأسا ··
شـهريار : خمر ···
شـهرزاد : بل النسيان · (تمس الكاس بشفتيها ثم تقدمه لشهريار)
تفضل · انها أفخر من خمر بابل
شـهريار : هذه فقط (يأخذ الكأس ويشربها)
شـهرزاد : كأسا أخرى من أجل عينى (تقدم كأسا ثانية لشهريار)
شـهريار : من أجل عينيك ولو انى لا أراهما (يشرب)
شـهرزاد : وهذا من أجل جسمى الجميل الفاتن
شـهريار : (يشرب) من أجل جسمك الفاتن
شـهرزاد : وهذا من أجل ··· أوه ·· اننى خجلى يا مولاى
شـهريار : وهذا من أجل وقاحتك أخزاك الله ·· (يشرب)
شـهرزاد : وهذا من أجل رقبتى التى سوف تقطعها فى الصباح
شـهريار : (ثملا) من قال لنى سأقطعها ··
شـهرزاد : أنت ··
شـهريار : (بلسان ثقيل) أى فظـاعة ·· لا تصدقى هذا ··
شـهرزاد : (تلقى بنفسها بين أحضانه) مولاى ·· أحقـا ·· اذن ···
خذنى لحنانك خذنى ··· عن الوجود وأبعدنى
(يحتضنها شهريار بقوة)
شـهريار : (يحاول تقبيلها)
اف لهذا القناع لا أكاد أشعر بطعم شفتيك
شـهرزاد : (بدلال)
الا تشعر بطعم الذهب ·· انه بندقى عيار ٢٤

شـهريـار : مجرد معدن · لكنه غير انسانى
شـهرزاد : هل تفضل بشرة الوجه من لحم ودم ·· يا لك من مسكين
شـهريار : (يتحسس وجهها بكفه)
الحيـاة يا شهرزاد ·· الحيـاة
شـهرزاد : وماذا تساوى من غير الذهب · انه طلسم الوجود الساحر ·
الحب والسعادة والمجد والجـاه ·· أنه الحياة نفسها ·
شـهريار : بل هو القيود ··· العبودية
شـهرزاد : سوف أقص عليك حكـاية القناع الذهبى · حتى تعرف قيمة الذهب فاستمع ·
شـهريار : (يتكىء على الوسائد وتسمع موسـيقى أبا زين العابـدين وتجلس شهرزاد تحت أقدامه تدلكهما)
هات ما عندك
(موسيقى كورساكوف شهر زاد)
شـهرزاد : بلغنى ايها الملك السعيد · ذو الرأى الرشيد · أنه كان فى قرية على ساحل البحر رجل صياد فقير الحال · وكانت عنـده بنت بارعة الجمال تسمى لقبال وجهها كالقمر تجيد الحديث والسمر · وحين رآها أمير المدينة فتنت لبه واستولت على قلبه ··· لكن الساحرة الشريرة سارا كانت تحب الامير وتخشى عليه من الغير · فاهدت الجميلة لقبـال قناعا ذهبيا جميلا لبسـته فى الحال . ولبست الساحرة قناعا مثلــه (لتخدع الامير) ·· وذات ليلة من ليالى الصيف دخـل القريب رجل كفيف · لكنه يلبس درع الحرب ويتمنطـق بالسيف وعندما وصل الى ساحة القرية وقف وصاح ···
(يتخافت الضوء والموسيقى ويرتفع شخير شهريار)
شـهرزاد : الآن استطيع أن أمتلكه ·· أجر ده من الخاتم واضمه الى الخمسمائة · لن تستطيع قتلى بعـد يا شهريار ·· سوف تضاجعنى متى أشاء ·· لكن كيف ·· انك نـائم كالجثة ··
(ينتشر الظلام تماما ومعه يعلو شخير شهريار)
(يضىء المسرح لنجد شهرزاد تجلس على مقعد فوتيل تضع ساقا على ساق تجذب انفاسا من النارجيله وتطلق حلقات الدخان) ·
شهريار : (يدخل من الباب الجانبى يحمل صينية عليها أدوات الشاى)
الشـاى يا سيدتى ·
شهرزاد : صب فنجانا لى وضع فيه قطعتان من السكر (بسياده) ·
شـهريار : (يضع السكر فى الفنجان ويصب الشاى ويقلبه) ·
تفضلى يا مولاتى ·

شهرزاد : (تمسك الفنجان تحتسيه) ما هذا (تبصقه في وجهه) طعمه رديء .
شهريار : (محتما) مولاتي ....
شهرزاد : اسمع يا شهريار . هات ولعه .. نار الشيشة خسعت
شهريار : (بخضوع)
السمع والطاعة يا مولاتي .
شهرزاد : لماذا تبدو عليك الكآبة هكذا ..
شهريار : كآبة .. ابدا .. ومن اين تاتي الكآبة .
شهرزاد : لابد ان تبدو سعيدا فانا لا أطيق هذا المنظر .
شهريار : مولاتي (يفتح فمه في ابتسامة عريضة) انني اتجشأ سعادة
شهرزاد : اذن جئني بالنار . ولا اراك الا سعيدا . سعادة طبيعية .. أفهمت .. !!
شهريار : (يهرول خارجا) يا للمتسلطة المستبدة (يخرج ويعود بالنار ليضعها على النارجيله)
شهرزاد : تعال يا شهريار .. هات لي حشية اضمها وراء ظهري ..
هذه (تشير الى حشية على السرير) .. كلا .. ليست هذه .. اني اقصد هذه (تشير الى واحدة اخرى) ..
اقول لك هذه .. يعني هذه (تشير الى حشية اخرى)
اسرع يا شهريار ولا تتنطع ..
(يجري من ناحية الى اخرى وهو يحمل الحشايا ثم يرجعها ثم يأت بغيرها) . كفى . كفى ... لقد نفذت مرارتي لغبائك
شهريار : مولاتي .. لقد ارهقتني .
شهرزاد : (تضغط على خاتم في اصبعها فيصرخ شهريار من الألم)
اتنشق عصا الطاعة .. ان هذا الخاتم كفيل بتاديبك .
شهريار : انا في عرض مولاتي .. (يركع امامها) .
شهرزاد : اذن قم ولا تعد للعصيان .. واسمعني بعض الموسيقى
شهريار : ماذا تريد مولاتي ان تسمع . موشحات اندلسية ..
شهرزاد : كــلا
شهريار : بشــارف عثمانلي
شهرزاد : لا . لا.
شهريار : اذن ...
شهرزاد : (مقاطعة)
اريد ان استمع الى اغنية + خللي السيف يجول ..
شهريار : (مشفقا)
مولاتي .. ان هذه الاغنية تحرض على ..

شـهرزاد : على ماذا ٠٠ لقد اصبحت مجرد اغنية نستمتع بنغماتها البدوية ٠٠ ونصفق لها ٠

(يضع شهريار الشريط فى الريكوردر ويديره فتسمع اغنية)

خلى السيف يجول
خلى السيف يجول
يجول السيف
خلى السيف يشن يرن

شـهرزاد : قم يا شهريار ٠٠ قم
شـهريار : هل تريد مولاتى شيئا
شـهرزاد : ترقص ٠٠
شـهريار : نعـم ٠٠
شـهرزاد : اقول لك ترقص فتاخذ هذا الوشاح وتعقده على وسطك وترقص على نغمات هذه الاغنية ٠ تهز اردافك ٠٠ هيا
(يربط شهريار الوشاح على وسطه ٠٠ مستاء) ٠
شـهرزاد : نادى مسرور كى يضبط لك الايقاع وانت ترقص
شـهريار : (متوسلا)
مولاتى ٠٠ لا تفضحينى امام سياف ٠٠
شـهرزاد : اسرع (تمسك الخلتم) والا ٠٠
شـهريار : (يصفق مسرعا)
مسرور ٠٠ مسرور
مسرور : (يدخل وينحنى امام شهريار)
مولاى
شـهريار : (يكلمه بكبرياء)
صفق يا مسرور ٠٠ صفق على الواحدة ٠٠ هيا ٠٠ رقص مولاك
مسرور : (يهرش راسه) ماذا قلت يا مولاى
شـهريار : رقصنى ٠٠ الم تسمع ٠٠
مسرور : (يصفق مسرور بينما يرقص شهريار على الايقاع ٠٠ يتخافت الضوء ٠٠٠٠٠٠٠ يشير شهريار لمسرور فيقصد اليـه ٠ يسر فى اذنه حديثا فيذهب الى الريكورد ويفتحـه ويضـع فيه شريطا آخر بينما ينشد الاغنية بصـوته فلا تلاحظ شهرزاد شيئا ثم تنســاب موسيقى ليا زين ٠٠ ليا زين العابدين ٠٠٠ يا وارد ٠٠ يا وارد منور على البساتين ٠٠ (تتثاب شهرزاد وهى جالسة على المقعد) ٠
مسرور : لقد نامت ٠ يا مولاى ٠٠ تاكل ارزا مع الملائكة ٠٠ لقد تسلطنت مع النغمة ٠

شهريار : اسرق من اصبعها الخاتم وهاته .. احترس كيلا تشعر بك .. انها نصف نائمة . واذا احست بك فسوف تجعل ليلتنا عبابا

(يسرق مسرور الخاتم من اصبع شهرزاد ثم يعطيه الى شهريار)

مسرور : مبروك يا مولاى .. عدت تملك ارادتك .

شهريار : لكننا لن نستطيع قطع رقبة شهرزاد .. فكيف املك ارادتى .. كيف

مسرور : ولماذا لا نستطيع قطع رقبتها .

شهريار : المارد .. المارد ايها الاحمق .. اذهب الى اخوتى ...

مسرور : (مقاطعا) لن يفعلوا شيئا .. لقد سمعتهم يقولون انهم لن يعرضوا انفسهم لنقمة المارد بينما انت تتمرغ فى احضان شهرزاد .

شهريار : سوف ينتهى هذا الغرام فى الصباح .. فليتصدوا لعفركوش وانى اعدهم ...

مسرور : انت تعدهم منذ عشرة ليال .. لكنك تزداد حبا لشهرزاد

شهريار : الخاتم كان فى اصبعها . لم اكن استطيع عصيانها .

مسرور : لكنه اصبح فى اصبعك .. ارنا الهمة

شهريار : (يجرد سيفه ويختبر حده بطرف اصبعه والآن هيا يا شهرزاد . قومى .. اصحى (يهزها بعنف)

شهرزاد : الى اين يا مولاى .. اين اين (تصحو مضطربه)

شهريار : سوف اقطع رقبتك

شهرزاد : (ضارعة) مولاى . الا تترك العنف ابدا

(تنظر الى اصبعها فتكتشف ضياع الخاتم)

شهريار : انت لا يصلحك الا العنف . هيا اخلعى القناع

شهرزاد : ما دمت ستقتلنى فلم تريد ان اخلع القناع

مسرور : هكذا مزاج مولانا .. يكفى انه ابقاك عشر ليال .

شهرزاد : اسكت انت . انى احادث مولاك ايها الكركدن

شهريار : لقد اذللتنى . سفكت مهابتى (يمثل) هات هذه الحشية كلا .. لقصد تلك .. اقول هذه يعنى تلك .. صفق .. ارقص .. هز أردافك . لقد مرغت انف شهريار فى الرغام

شهرزاد : كنا نلهو .

شهريار : أخرسى ايتها المخادعة . اخلعى القناع ولا تطيلى الحديث

شهرزاد : وماذا تفيد من خلع القناع

شهريار : اشاهد رجفة الخوف فى عينيك الجميلتين . استمتع برؤية رعشة الفزع فى رموشك الطوال .. ارى شفتيك الساحرتين

وقد كستها صفرة الموت • ارمق وجناتك التفاحيـة وقد غاضت فيهما الدماء واصبحا بلون الشمع •• اذيقك كاس الذل قبل ان تموتى • اتمتع بلذة الانتصار •••

شهرزاد : اذا كنت مصمما •••

شهريار : اجـل ••••

شهرزاد : لى مطلب اخير قبل ان تضرب عنقى •

شهريار : (يهوم بالسيف) قولى واسرعى

شهرزاد : استمع إلى الموسيقى وانا اودع الحياة

مسرور : مولاى •• قط رقبتها ولا تستمتع الى مما حكتها ••

شهرزاد : ايها العبد الزنيم •• تتجرأ وتقول هذا لانك تعلم ان عنركوش مسـافر

شهريار : دونك الموسيقى

شهرزاد : (تفتح الريكورد فتنساب موسيقى ايا زين العابدين تبعث الخدر فى النفوس المحتدمة بالغضب)

شهريار : (يرفع السيف •• ويتثاءب فى كسل) سوف •• اقد •• اقد •• اقد •• احس بساقى لا تحملان جسدى •• (يسقط السيف من يده ثم يقع هو على الأرض بلا حراك) •

شهرزاد : اسرع يا مسرور • فتحمل مولاك معى الى فراشه

(يحملان شهريار كل من ناحية ويسيران الى الفراش على نغمات موسيقى ايا زين العابدين •• يضعانه فى الفراش) والآن فلتتهوى وتقفل الباب وراءك • هيا • هيا (تدفعه) (يخرج مسرور ويخفت الضوء حيث تسمع طرقعة قبلات فى الظلام وتاوهات شاكيه)

اقتلنى يا مولاى •• قطعنى حتت •• (يسود الظلام تماما) (يسمع صوت ديك يؤذن وينتشر الضوء لنرى شهريار فى السرير وبجانبه شهر زاد وهو يمسح جبينه بظاهر كفـه • يضطرب حين لا يرى الخاتم فى اصبعه)

شهريار : اين ••• اين ذهب (يبحث فى الفراش)

شهرزاد : لا تبحث عنه • خاتمك فى اصبعى •• (تمد يدها ناحيته)

شهرزاد : اشعر باضطراب نفسى •• لخبطه فى كيانى كنت سـاقتلك لكن الآن تغير هذا الشعور •• لا اعرف •• لا اعرف ما اريد •

شهرزاد : تريد الحب •• قبلنى يا يار •• اكاد اذوب شوقا •• كانت ليـلة •

شهريار : (يدفعها) لا •• لن اقبلك •• انا اكرهك (تدعك الخاتم) لا •• بل احبك •• اعشقك بجنون •• (يضع اصابعه على القناع) لكن كيف •• كيف اقبلك وبيننا هذا القناع •• فلتخلعيـه ••

شـهرزاد : اذن ٠٠ انت لا تحبنى
شـهريار : (متحمسـا)
بل احبك ٠٠ لكن كيف اقبلك ٠٠ كيف
شـهرزاد : (تمد وجهها نحوه)
هكذا ٠٠ تمط شفتيك ٠٠ وتحشد عواطفك واشواقك فيها
ثم تفر عنهما فى شفتى
شـهريار : شفتيك ٠٠ ذلك الثقب (يشير الى فتحـة فى القناع تمثـل
الشفتين) الا تخلعين القناع حتى اراهما ٠
شـهرزاد : مولاى الملك السعيد ٠٠ ذو الرأى الرشيد ٠ سوف يحدث ذلك
ذات ليلة ٠
شـهريار : تعودين للحكايات والحواديت ٠٠ تضحكين على
شـهرزاد : (غاضبه) الا تثق بى
شـهريار : تعبثين بى ٠ الم تعدينى ان تخلعى القناع بعد المضاجعة ٠٠
وقد فعلت ٠٠٠ مرة ٠ ومرتان ٠ وثلاث ٠٠٠
شـهرزاد : استمتعت بى ٠ تبطنتنى طوال الليل وغشى عليك من اللذة ٠
شـهريار : (منكرا) ليس هناك لذة تفوق معرفة الحقيقة
شـهرزاد : اذن انت تصر على رفع القناع
شـهريار : لابد من ذلك
شـهرزاد : ايها المسكين ٠ لماذا لا ترضى بالوهم ٠ القناع الذهبى
شـهريار : اطمع فيما هو اجمل ٠٠ انسيت حكـاية البنت لقبـال ذات
الحسن والجمال التى حجبت للساحرة الشريرة سارا وجهها
بقناع ذهبى فرحت به لأنها فقيرة ٠٠ وذلك حتى لا تفتن
الامير مفتاح حبيب سارا ٠٠ ربما تكونين هى ٠٠ اعتقد
انها انت ٠٠٠٠ (يحاول امساكها فتنفلت منه) اقبال ٠٠
يا ذات الحسن والجمال ٠٠ اخلعى القناع فى الحال
شهرزاد : قد تنـدم ٠
شـهريار : اريد الحقيقـة ٠
شـهرزاد : اواثق انك تريد الحقيقة
شـهريار : دون شك
شـهرزاد : كـذاب
شـهريار : بل اريد الحقيقة ولا شىء غيرها ٠
شـهرزاد : الحقيقة التى تطابق رغباتك انت
شـهريار : ابدا ٠٠ اريدها ولو خالفت رغباتى ٠٠ اريد الحقيقة للحقيقة
شـهرزاد : كلكم تقولون ذلك ٠٠ وعندما تواجهونها ٠٠
شـهريار : نقول لها اهـلا
شـهرزاد : كلا ٠٠ بل تضربونها بالاحذية ٠٠ وتسعون الى اخفائهـا
شـهريار : نخفيها ٠٠ كيف

شـهرزاد : انت سيد العارفين يا مولاى ·· فى السجن
شـهريـار : (يشكل خطابى)
للحقيقة لا يمكن اخفاؤها ·· لنها كضوء الشمس ، هـل يمكن لخفـاء ···
شـهرزاد : (مقاطعـة)
اجل ·· فى ظلام القبور ···
شـهريار : وهل تصدقين انى افعل ذلك
شـهرزاد : ذلك ولكثر منه ·· الست تقتل كل صباح فتاة ·· تضاجعهـا فى المساء ثم تطير رقبتها فى الصباح
شـهريار : لقضى على الشكوك فى نفسى ··
شـهرزاد : بل لانك عاجز عن الحب ·· ولا تريد مولجهة هذه الحقيقـة
شـهريار : وقحة ·· لكنى اريد ان اعرفك
شـهرزاد : أى معرفة أكثر من المضاجعة
شـهريار : أرى عينيك · اغوص فيهما لاكتشف سر اسرارك
شـهرزاد : لى شرط واحد يا مولاى · وسوف اخلع القناع
شـهريار : (بلهفة)
ما هو ·· قولى ··
شـهرزاد : تعفو عنى تعتقنى من القتل · سوف ترى الحقيقة على ان تتعايش معها · هل توافق ···
شـهريار : (يسير منكرا ويدور حول شهر زاد ثم يقف امامها فجاة) ·
موافق ·· اخلعى القنـاع ··
شـهرزاد : تفضل انت ·· اخلعه بنفسك ·
شـهريار : ايتها الحقيقة الفاتنة ·· سوف اجلو عنك الغموض اخيرا ··
(يمد يده وينزع القناع فاذا تحته وجه غوريللا شنيعـة المنظر قاسية الانياب فيصرخ شهريار فى فزع جنونى)
سارا ·· سارا ·· (يشير اليها وهو يتراجع)
سارا زاد ··
سـارازاد : (تتقدم ناحيته فى شهوة)
هيا ·· تقدم ·· ارتشف الرضـا ب من شفتى ·· الم تضاجعنى حتى تجشات من اللذة ·· هيا ·· يا حبيبى
شـهريار : (يصرخ مستنجدا حين تنقض عليـه وتحتضنـــه) لم أكن أعـرف ·· لم أكن اعـرف الحقـونى ··· انجدونى ···
يا مسرور ··· لا ·· لا ···· الى · الى ·· يا عفركوش
يا قاهر الجن والوحوش
(فرقعة هائلة ينتشر على اثرها الدخان ثم يختفى كل شىء موسيقى قوية صاخبة كموسيقى الزار
(شعار ختامى)

فى السينما العالمية ..
تطور ستانلى كيوبرك الفنى

عطاء النقاش

(الجزء الثانى)

كتب كيوبرك ذلك اثناء تصوير الفيلم ، اى بعد الانتهاء من كتابة انسيناريو . ويركز الفيلم على أوهام همبرت واحساسه العميق بالذنب لا على قصة حبه ، وربما كان ذلك هو ما يقصده كيوبرك « .. بالجانب الآخر للبناء الروائى الأصلى » فهذا الجانب يتفق تماما مع مفهوم كيوبرك للحياة كفخ . فالواقع ان لوليتا — بهذا التفسير — تعد مثلا كاملا لمفهوم كيوبرك السابق الذكر ، يضاف اليه هنا التعقيدات الناتجة من أن الفخ الذى يغلق على همبرت فى النهاية ناتج من فعله . فالمجتمع لايلعب الا دورا سلبيا هنا — بمعنى أن همبرت لابد له من ان يحتفظ بحبه سرا — فكلنا نعلم أن المجتمع سيرفض حب همبرت للوليتا وسيعتبره نوعا من الشذوذ. ولكن المجتمع لا يدرى بما يجرى وهكذا يلعب دورا سلبيا بمعنى أن الشخصيات تأخذ رد الفعل لدى المجتمع فى اعتبارها فى كل فعل تقوم به.

يبدأ الفيلم بمشهد نرى فيه همبرت ضحية للفخ الذى نصبه بيديه، فخلف العناوين نراه منهمكا فى تلوين اظافر قدمى لوليتا فى سعادة حسية بالغة ، تلك السعادة التى يعرف همبرت فى داخله انها لا يمكن ان تستمر: فاما ستنمو لوليتا من مرحلة الحوريات تلك ، او ان شخصا آخر فيه نفس ضعف همبرت نحو الحوريات سوف يأخذها منه ، أو أن المجتمع سيكتشف كل شىء فى يوم من الأيام . والواقع أن همبرت — كما يعترف هو بذلك — يسىء تفسير علامات قدره عندما يتملكه الشك أن « كويلتى » ماهو الا ضابط بوليس . ولوليتا نفسها تتعب من عالم همبرت المشحون بالعواطف فتجد لنفسها حلا — وان كان غير متوقع — بالهرب من ذلك العالم ، وتختار لنفسها زوجا عاديا الى آخر الحدود . ولكن همبرت — كما نرى فى المشهد الأول بعد العناوين — يقع فى الفخ الذى بناه بيديه عندما يجد نفسه مرغما على قتل « كويلتى » تلك الجريمة التى يقدمها لنا كيوبرك فى بطء وعناية

كما لو كانت مشهد حب ، لا مرة واحدة بل مرتين خلال الفيلم . وتمثل هذه المقدمة المزدوجة ، كما لاحظ توم ميلن ، « .. مشهد تلوين أظافر لوليتا ، ثم مشهد الشاريوهات الطويلة خلال غابة من الصناديق والتماثيل والزجاج والكؤوس واللوحات فى منزل كويلتى — يمثل كل منهما خطا من الخطين الرئيسيين بالفيلم ، ويقودنا كل منهما فورا وبحزم ، وان كان ببطء وبالم — الى مركزى وهم همبرت » . ثم تأتى بعد ذلك بداية القصة الحقيقية . فعندما تتبع الكاميرا عربة همبرت وهو فى طريقه الى منزل مسز هيز ، ثم تتبعه الى الطابق الثانى حيث تريه والدة لوليتا الشقة ، ثم الى الحديقة حيث تقع عيناه للمرة الأولى على لوليتا ، يحدد لنا كيوبرك منذ البداية جوا عاما للفيلم تختلط فيه الرشاقة التكتيكية ، وخفة المعالجة لمادة الفيلم . وفى مشهد مكبر لهمبرت الذى كان جالسا فى الحديقة محدقا من فوق حافة الكتاب المفتوح أمام عينيه ، تتحرك الكاميرا بخفة ورشاقة الى الخلف لتكشف لنا أن ما كان يدرسه همبرت بتركيز شديد ليست صفحات الكتاب وانما اهتزازات لوليتا الايقاعية وهى تلعب بطوق الهولاهوب . أما فى مشهد حفل الرقص الذى نجد فيه همبرت يستخدم ذكاءه ومهارته ليتجنب والدة لوليتا ، لينهمك فى مراقبة حوريته وهى ترقص ، فان كيوبرك يبدا المشهدبلقطة من اعلى تهبط فيهاالكاميرا تدريجيا لتركز على همبرت وجماعته ، ثم يعكس كيوبرك تلك الحركة بعد قليل فيبدأ بالكاميرا مركزا على صالة الرقص ثم يرتفع بها تدريجيا حتى تصل الكاميرا الى همبرت واقفا فى الشرفة مازال منهمكا فى مراقبة لوليتا عندما تقاطعه مسز هيز . وهكذا نجد أن اسلوب الفيلم فى نصفه الأول — كما لاحظ توم ميلن — يتميز برقة ورشاقة جديرتين بأولسى نفسه» وبينما تتزايد رغبة همبرت ومعها اوهامه تدريجيا ، ويكتسبان حدة وسوادا ، يتغيرأسلوب الفيلم تدريجيا ويصبح أكثر عصبية ، وتكتسب مشاهد الحوار درجة كبيرة من الحدة بالرغم من ان كيوبرك يكتفى كعادته بأن يترك الكاميرا ساكنه فى مكانها خلال مشاهد الحوار كما لوكانت غريبا يختلس النظر على ما يحدث . فنرى الكاميرا مثلا ساكنة سكون الموت فى المشهد الذى ينتظر فيه همبرت أن تكف لوليتا عن البكاء بعد ان علمت بموت امها ، مطمئنا الى أنه ليس هناك مكان آخر للوليتا فى العالم تتجه اليه للمواساة غير ذراعى همبرت . اما مشهد تلوين أصابع القدمين الذى يكتسب احساسا غريبا وغامضا خلف العناوين فيكاد يكتسب معنى مختلفا عندما نراه فى مكانه الصحيح بالفيلم عندما يتبين لنا ان ذلك هو المشهد الذى يكتشف فيه همبرت للمرة الأولى درجة ملل لوليتا المميت . (مازال المشهد بشكل عام يمثل قمة درامية من حيث عرضه لمدى متعة همبرت وسعادته) . وتمثل حركة الكاميرا المفاجئة نحو لوليتا فى قمة مناقشتهما الحادة مقدمة لرحلتهما الطويلة عبر الولايات المتحدة ، تلك الرحلة التى تنتهى بهرب لوليتا من همبرت .

ويزداد ثقل الفيلم شيئا فشيئا ويصبح اكثر حدة فى اسلوبه معادلا فى ذلك درجة الكثافة التى وصلت اليها رغبة همبرت واوهامه ومعهبــا احساسه بالذنب ، منتهيا بتلك اللقطة المتحركة عبر واجهة المستشــفى الكئيبة اللون حيث يفقد همبرت لوليتا الى الأبد .

همبرت هو العاشق الذى يخنق حضنه موضوع حبه . غير ان حبه مع ذلك حقيقى واليم ، حكم عليه بالفشل منذ البداية . ويبدأ الفيلم ــ كماذكرنا ــ بباب الفخ ينغلق على الضحية ، كما لو كان كل مايهم كيوبرك هو عنصر التصرف الانسانى فحسب . فكيوبرك يكشف لنا النهاية فى البداية حتى يتفرغ لفحص الأسباب التى ادت بهمبرت الى تلك النهاية المأساوية خلال تطور الفيلم وشخصياته ، وعلى المتفرج أن يكتشف بنفسه الفكر الكامن خلف كل ذلك « . . .فان الاثارة التى يحس بها المتفرج عندما يكتشف الفكر الكامن خلف المظهر يزيد من قوة هذا الفكر .. وعلينا أن نستخدم دهشة الجمهور واحساسه بالاثارة عند لحظة الاكتشاف لنبنى ونقوى افكارنا الخاصة » ، كما يقول كيوبرك الذى يستغل ذلك التكنيك ببراعة حتى النهاية كما هو واضح من مشهد قتل كويلتى الذى يقدمه لنا كيوبرك بدقة وبطء وبعنف يتخذ طابع الطقوس ــ تلك الصــفات التى اصبحت الآن علامات كيوبرك المسجلة . أضف الى ذلك الموسيقى التى تستخدم خطين مميزين اولهما هو موسيقى الروك آنبدرول التى تتميز بالتكرار ، وهذا هو ما يصاحب حدث الفيلم منذ البداية حتى نهاية رحلة همبرت ولوليتا عبر الولايات المتحدة ، وثانيهما هو خط الرغبة الذى يتخذ شكله الموسيقى خلال موسيقى عذبة هى فى الواقع تقليد لأسلوب كونشرتات البيانو الشائعة فى الأربعينات .

وعند هذه النقطة يمكننا ان نجيب على « الين فيتزباتريك » ببساطة وتأكيد قائلين ان كيوبرك قد عمل فيلما من «لوليتا» ، وانه بعد فشله على مستوى الأسلوب الشخصى فى « سبارتاكوس » ، قد تمكن من العودة الى اسلوبه الخاص فى « لوليتا » بصورة لم نرها من قبل الا فى عمل القلة من مخرجى هذه الايام .

٧ ــ مزيد من الكوميديا السوداء :

بدأ كيوبرك فى « لوليتا » اتجاهه نحو الكوميديا السوداء ، او مــا اصطلح بعض النقاد على تسميته خطأ بالتراجيكوميدى . وطــور ذلك الأسلوب فى فيلمه التالى **« دكتور سترينجلوف » او كيف تعلمت ان اكف عن القلق وان احب القنبلة »** الى احسن ما وصل اليه هذا الأسلوب فى السينما القديمة والحديثة على حد سواء .

جعل « دكتور سترينجلوف » من كيوبرك رمزا للحركة المضـادية للتسلح الذرى . ويفسر جاكسون بيرجيس ذلك كما يلى : « تسر معظم الجمهور الفيلم على اعتباره نقدا لاذعا لهؤلاء الذين كفوا عن القلق وتعلموا ان يحبوا القنبلة . ومع ذلك فان أمثال « ادوارد تيللر » و «كيرتس لاماى» (كيرتس لاماى جنرال من سلاح الطيران الأمريكى يمينى شديد التطرف فى آرائه ، وقد خاض معركة انتخابات الرئاسة الأمريكية كنائب للرئيس مع جورج «والاس » حاكم « الاباما » اليمينى المتطرف ضد نيكسون وهمفرى فى عام ١٩٦٨ أى بعد حوالى خمسة أعوام من ظهور الفيلم ، وكاد والاس ولاماى معا — بدخولهما الانتخابات وبعد الأصوات التى كسبوها — أن يسببا ازمة دستورية فى الولايات المتحدة فى ذلك العام) . ليســوا هم الهدف الوحيد للفيلم — فالفيلم أكثر غموضا وحذرا من ذلك . فاذا كانت الكوميديا اللاذعة — كما يقول سويفت — تهدف الى الاصلاح ، فان هذا الفيلم يدعو الى اصلاح العالم بطريقة القضاء عليه وعلى العنصر الانسانى ويقترح الفيلم اننا فى الواقع متجهون نحو دمارنا الكامل . وان كان ذلك فى حد ذاته ليس كئيبا ، ولا يسبب العار لنا كبشر ، بل ليس مهما عـلى الاطلاق » . ونحن لا نملك الا أن نتفق مبدئيا مع بيرجيس ، ونقول أن الفيلم اكثر تعقيدا من مجرد نقد لموقف بعض المتطـرفين من القنبلـة الهيدروجينية ، وان كنا نعترض على درجة التشاؤم والاحتقار للانسان التى ينسبها بيرجيس الى كيوبرك والى الفيلم . وسوف أحاول أن أوضـح اعتراضى خلال بقية المقال .

وصف كيوبرك « دكتور سترينجلوف » بأنه كوميديا حلم مزعج ، او كوميديا الكابوس . فهدوء اسلوبه الذى يبلغ البرودة ، والهجاء اللاذع الذى احيانا ما يصل الى درجة التهريج ، يتحولان ببطء الى كوميديا سوداء كئيبة لسبب بسيط لا ندرك ابعاده الكاملة الا فى نهاية الفيلم وهو أن مأساة مثل تلك التى يصفها الفيلم ليست ممكنة فحسب وانما محتملة .

يحكى الفيلم عن جنرال «ريبر» — قائد القاعدة الذرية فى بيربلسون — الذى اختل عقله نتيجة لخوفه المستمر على صحته ، فيأمر الطائرات طراز ب ٥٢ الحاملة للقنابل الهيدروجينية بمهاجمة الاتحاد السوفيتى . وعندما تصل اخبار الهجوم الى حجرة العمليات الحربية فى البنتاجون (مقر وزارة الدفاع الأمريكية) ، تصدر أوامر فورية باعادة الطائرات الى قواعدها . ولكن تبعا للتعاليم السرية لتلك العملية ، وخوفا من أن يكتشف العدو اى تفاصيل عنها ، فان كل وسائل الاتصال التقليدية بما فى ذلك اللاسيلكى تقطع فورا بين الطائرات ومركز القيادة . والطريقة الوحيدة للاتصـال بطاقم اى من القاذفات يقتضى استخدام مقدمة سرية لا يعرفها أحد غـير الجنرال « ريبر » الذى اغلق القاعدة أيضا بناء على التعاليم المكتوبة لتلك

العملية . ويرسل الجيش الأمريكي فرقة خاصة الى بيربلسون ليفتح القاعدة . وتخوض الفرقة الخاصة معركة ضارية مع قوات الدفاع الملحقة بالقاعدة معتقدين أن جنود الفرقة الخاصة ما هم الا جنود جيش شيوعي متخفى .
وفى نفس الوقت يحاول الرئيس الأمريكي «مفلى» أن يتصل برئيس الوزراء السوفيتي « كيسوف » ليعتذر له ويحاول مساعدة السوفيت على اسقاط الطائرات الأمريكية قبل وصولها الى اهدافها ، فيكتشف الرئيس الأمريكي خلال محادثته مع الزعيم السوفيتي — الذى يتبين أنه سكران — بأن الاتحاد السوفيتي قد بنى ما يسمونه بآلة « يوم القيامة » القادرة على تحطيم الكوكب الأرضي بكل ما عليه بدون اى طريقة لايقافها اذا ما هوجم اى جزء من الاتحاد السوفيتي بأى سلاح ذرى أو هيدروجيني . وفى نفس الوقت ينجح كابتن من سلاح الطيران الملكى البريطاني (موجود على القاعدة ضمن برنامج التبادل) فى ان يستنتج المقدمة السرية المطلوبة للاتصال بالقاذفات من خرفشات الجنرال « ريبر » التى كتبها على قطعة ورق فوق مكتبه قبل ان ينتحر ظانا ان الفرقة الخاصة التى هاجمت القاعدة واكتسحتها ما هى الا الجيش السوفيتي . ويصدر الامر للطائرات بالعودة . لكن احدى الطائرات لا ترد حيث أن جهازها اللاسلكى كان قد تحطم نتيجة لصاروخ روسى ارض لجو (سام) . وبعد ان يكتشف الطيار الأول أن طائرته مصابة وأن الوقود يتناقص بسرعة بسبب الشرخ الذى أحدثه الصاروخ فى الطائرة ، يقرر أن يغير هدفه بدون أوامر ويتجه الى هدف آخر أقرب بكثير ثم أن يتجه بعد ذلك الى قاعدة قريبة فى أحد بلاد الشمال . والنتيجة طبعا هى الخراب الشامل .

أن رؤيا كيوبرك المرعبة تتضح لنا من خلال الجنون المطلق المختبىء خلف مظهر آدمى يبدو عليه التعقل فى طريقة حديثه أو مشيه بل وفى عمله الهادىء الكفء أو من خلال الجنون المتنكر خلف واجهة انسانية يكشف عن نفسه بملاحظة عابرة تبدو مليئة بالتعقل عند النظرة الأولى . خذ مثلا الجنرال تيرجدسون — رئيس هيئة أركان الحرب — الذى عندما يواجهه الرئيس الأمريكي بالأمر الواقع : بأن البيت الأبيض لم يصدر أمرا بذلك الهجوم (الرئيس الأمريكي باعتباره القائد الأعلى للقوات المسلحة هو الوحيد المسموح له حسب الدستور أن يصدر الأمر بهجوم ذرى) وأن هناك عيبا جوهريا فى نظام الجيش الذى يسمح بمثل ذلك الخطأ ، يجيب تيرجدسون بكبرياء وغضب قائلا : « لست أعتقد أنه من العدل ادانة نظام أو برنامج كامل بسبب خطأ واحد فقط » ، بينما يقترب العالم من نهايته خارج حجرة العمليات .

ويكتشف الجمهور بالتدريج فى كل شخصية من شخصيات الفيلم نوعا أو آخر من العيوب أو بالأصح من الجنون . وتتضخم تلك العيوب شيئا

فشيئا حتى يتحول الى اوهام مهيبة . هناك على سبيل المثال فكرة الجنرال ريبر عن الماء المقطر (فهو يرفض شرب الماء العادى) التى تبدو فى حد ذاتها درجة من الجنون الشخصى المعتدل الذى لا ضرر فيه . ولكن عندما يتحول ذلك فى ذهنه الى خوف مريض من مؤامرة شيوعية تهـــدف الى تلويث السوائل الموجودة داخل الجسد الانسانى خلال تلويث كل ماء الشرب فى الغرب للقضاء على الحضارة الغربية ببطء ، نجد ذلك العيب البسيط قد نما وتضخم امام اعيننا الى درجة لا تسمح بأى تحكم فيه او سيطرة عليه وعلى نتائجه . وبنفس الصورة نجد الجنرال تيرجدسون يقفز من مقعده فى غرفة العمليات صائحا لكل من حوله : « ايها المعتوهون .. » ويحتضن الدوسيهات السرية ، عندما يعلم بأن السفير الروسى قد دعى الى غرفة العمليات . وكذلك السفير الروسى الذى يدخل غرفة العمليات وينشغل بتصوير كافة المعدات والخرائط بالكاميرا السرية بينما يواجه العالم الدمار فى الخارج .

وتظهر شخصية « دكتور سترينجلوف » نفسه فى حوالى منتصف الفيلم . ففى مثل ذلك العالم الملىء بالحقائب المكتوب عليها « تـــدمر أوتوماتيكيا » والدوسيهات ذات عناوين مثل « الأهداف فى العالم وعـــدد الضحايا بالملايين .. » يجد دكتور سترينجلوف — الخبير الذرى الألمانى الأصل — نفسه فى وسط بيئته حيث يقفز ذراعه المعدنى بالتحية النازية عندما يسمع اى أمر ، أو تهتز ملامحه بسعادة بالغة عندما ينطق بكلمات مثل « مذبوحين » — « ضحايا » — « الدمار » أو « جنسى » ، أو يقهقه فى سعادة جنونية عندما يحسب ان العـــدد القليل من الأحياء الذين يمكن لهم أن يتفادوا الهجوم الذرى اذا ما نزلوا تحت الأرض سوف يتمكنون — او بالأصح سوف يتمكن أبناؤهم — من الصعود الى سطح الأرض مرة أخرى بعد مائة عام . وتتضح قدرة كيوبرك السينمائية الفائقة عندما ينتقل من الواقعى الى السيريالى فى مادته ثم يعود الى الأول بسيطرة كاملة وبدون ان يفقد العمل وحدته أو وحدة الأثر الذى يهدف اليه .

الأمر الغريب فى هذا الفيلم — باعتباره كوميديا هجائية لاذعة — أن كيوبرك لا يقدم لنا شخصياته مثل جنرال ريبر ، وكولونيل « كوينج » قائد الجناح وكولونيل « جوانو » قائد الفرقة الخاصة . وهى الشـــخصيات المسئولة عمليا عن فناء العالم والبشرية — كشخصيات شريرة او كشخصيات ضعيفة غير قادرة على التصرف وانما يقدمهم لنا كشخصيات انسانية بها ضعفها الخاص — درجة من الجنون عادة — ولا نملك الا أن نحبهم بدرجة أو بأخرى . وعندما تبدأ السحابات الذرية المميتة فى الانتشار فى نهاية الفيلم بينما نسمع على شريط الصوت صوتا نسائيا يغنى فى حزن وأمل

« سوف نلتقى مرة أخرى .. » نجد أن الفيلم نفسه يتحالف فى جنونه مع جنون شخصياته ، تاركا المتفرج وحده معلقا فى منتصف الهواء بلا مكان تستقر فيه قدماه .

يقول جاكسون بيرجيس : « اذا كان قلق الجنرال « ريبر » الجنسى (يقول ريبر لكابتن «ماندريك » الانجليزى انه قد توقف عن منح جوهره فى شكل السوائل البدنية لأى من النســـــاء اللائى يمارس « ريبر » معهم الجنس ») هو السبب الرئيسى الذى دعاه الى بدء الهجوم ، فان التحرر الجنسى لدى جنرال تيرجدسون لم يغير فى طبيعة الأمور . فتيرجدسون كان بالفراش مع سكرتيرته عندما بدأ الهجوم ، الأمر الذى قد يبدو تصرفـــا طبيعيا من جانبه لو لم يكن يمنعه من اداء واجبه فى مراقبة مثل ذلك الأمر بالهجوم » . من الواضح اذن أن القيم والفضائل التقليدية لا تصلح بشىء فى عصر الذرة . ومع ذلك فان القضية هنا ليست قضية مدى قدرة الفضائل والقيم التقليدية على التصدى للرذائل البشرية العادية ، وانما القضية هى أنَّ تلك القيم الأخلاقية ـــ فضائل كانت أو رذائل ، بمجرد كونها قيمـــا انسانية ـــ لا قيمة لها على الاطلاق فى عالم تسيطر عليه آلات لا حس لها كالقنبلة الهيدروجينية . وبهذا نجد أن الفيلم لا يسخر من الحرب وأدواتها فحسب وانما يسخر أولا وقبل كل شىء من كل الادعاءات الأخلاقية التى يختفى كل منا خلفها تاركين عالمنا » .. فى أيدى حفنة من المغامرين الذين لاقيم اخلاقية لديهم .. يتحدد هدفهم فى رغبتهم العارمة فى تحقيق اكتشافات علمية وتجربتها « كما يقول « بيرجيس » . فجنون « ريبر » على ســـبيل المثال افضل بكثير من الجنون الذى ادى الى عالم « آلة يوم القيامة » . وبالرغم من أن ذراع « سترينجلوف » المعدنى مازال يصر عـــلى التحية النازية ، فان ذلك الجنون الشخصى افضل الف مرة من استغلال الأمريكيين والسوفيت على حد سواء للعلماء الألمان . كلا . ان « سترينجلوف » ليس آدميا تمكن محاسبته كآدمى » .. فهو رجل قد استبدل عقله وقلبه ووضع فى مكانهما مسطرة حسابية دقيقة ، واستبدل ذراعه الأيمن بآلة ، فالتحية والصيحة « ماين فيوهرر » ، ليستا مذهبا سياسيا بقدر ما هما عادة .. عادة ميكانيكية » .. والمسئولية تقع على هؤلاء الذين يستخدمون تلك الآلة . ان عالم « دكتور سترينجلوف » ملىء بالرجال الذين كفوا عن القلق. ـــ أى توقفوا عن التفكير والاحساس وتعلموا ان يقبلوا واقع القنبلة . أى الآلة . فمن المؤكد ان الخيط الرئيسى للفيلم هو الانسان ضد الآلة . ففى مشهد وراء الآخر ، وفى جملة تتبعها اخرى نجد الفرق بين الانسان والآلة محيرا . يقول ضابط الطيران الانجليزى مثلا لجنرال «ريبر » عن اليابانيين الذين كانوا قد اسروه خلال الحرب الثانية « .. لقد عذبونى هؤلاء الخنازير . ولكن من المضحك أنهم ينتجون كاميرات رائعة » وتعود هذه الفكرة مرارا خلال الفيلم . وهكذا نجد ان الفيلم يعترض بعنف وغضب

شديدين — كما لاحظ «بيرجيس» — على مبدأ تجنبا للاختيارات الأخلاقية. أو بمعنى آخر ، محاولتنا للدفاع عن انفسنا ضد المجهول باختراعات آلية — فالآلات فى الفيلم هى الشخصيات الشريرة . وتسهل ملاحظة ذلك فى صور الفيلم المختلفة حيث يقطع المخرج تكرارا بين الانسان . غير القادر على التصرف ، غير الجدير بالثقة ، وغير المنظم وان كان مليئا بالأمل والشجاعة — وبين الآلات — جميلة ووظيفية ، تؤدى واجبها كاملا ، ويمكن الاعتماد عليها فى اى مكان أو زمان وان كان لا عقل لها ولا قلب . ويبدو كيوبرك دون شك فى صف الانسان ضد الآلة مهما كانت درجة حماقته ، ومهما كان له من القدرة على السقوط . فاذا كان للفيلم رسالة فهى فى اعتقادى أن درة الانسان على السقوط اقل ضررا بكثير من محاولة تلبس صفات الهيبة . الادعاء بأننا لا نرتكب اخطاء من أى نوع ، بل واقل ضررا من تنازلنا عن مسئولياتنا الأخلاقية وخضوعنا الادارى لآلات لا حس لها وان كانت غير قادرة على السقوط أو الخطأ ، واقل ضررا من خضوعنا الى منطق تلك الآلات .

بينما يتميز « طرق المجد » بحركات الكاميرا الطويلة ، ويتميز «لوليتا» بتكنيكه الحسى شبه المتعجرف ، نجد ان « سترينجلوف » حاد ومتقطع ، وفى اغلب الوقت لا رقة فيه ، مثله فى ذلك مثل الجرائد السينمائية . ومع ذلك ففى بعض الأحيان نرى روعة الاضاءة وحركة الكاميرا المليئة بالثقة .

فالمعركة بين الفرقتين الامريكيتين تبدو كما لو كانت فيلما تسجيليا ، بينما رحلة قاذفة القنابل — مستخدما بعض الحيل السينمائية وموديلا للطائرة نفسها — تبدو منظمة ودقيقة تتناقض فى اسلوب معالجتها مع مشاهـــد المعركة . كذلك نرى الرئيس الأمريكى فى بعض الأحيان يخفيه جزئيا كتف أحد الموجودين بالغرفة كما لو كان صوره مصور صحفى فى وسط زحام ، وفى أحيان أخرى فى مشاهد مكبرة مضاءة بعناية وهو يتحدث الى الرئيس السوفيتى بالتليفون : « لا يا ديمترى ..لا .. ليس من الممكن أن تكون اكثر أسفا منى » .. والنتيجة هى اننا كجمهور نواجه واقعا سرعان ما يتحول أمام اعيننا الى نوع من الخيال أو الى موقف سيريالى كامل .. وامتدادا لهذه الفكرة نجدنا فى مواجهة خيال أو موقف سيريالى يمكن أن يتحول الى واقع بنفس السهولة .. وأى واقع مأساوى !

تدل كل المعلومات على أن «سترينجلوف» ربما اصبح فى النهاية عمل كيوبرك الميكيافيللى الحق . فبالرغم من أن الفيلم ينمو ويتطور أمام اعيننا حتى يصبح نوعا من الكوميديا الفارسى ، فان الفيلم اولا يرسى قواعـــده الجادة بقوة ومهارة الىدرجة أن سيطرته على جمهوره لاتلين للحظة واحدة بل تزداد قوة حتى نكاد نفقد قدرتنا على التنفس قرب النهاية . وهنا لابد

لنا من أن نذكر مجهود « بيتر سيلرز » فى نجاح الفيلم . فسيلرز يلعب ثلاثة أدوار فى الفيلم : الرئيس الأمريكى « مفلى » ، وضابط الطيران الملكى الانجليزى « ماندريك » ، ثم دكتور « سترينجلوف » . يقول كيوبرك أنه لم يستطع أن يجد ممثلا أفضل من سيلرز لأى من الأدوار الثلاثة . وان كان ذلك صحيحا الى حد ما فان السبب الحقيقى . فى اعتقادنا — لابد وأن يتعدى ذلك التفسير البسيط (هل تذكر الملازم والجنرال فى الخوف والرغبة» اللذان قام بتمثيل دوريهما نفس الممثل ؟) . فما يهم كيوبرك ليس شخصية واحدة بعينها وبأبعادها الخاصة فى هذا الفيلم ، وانما تهمه كافة شخصيات الفيلم بنفس الدرجة باعتبار كل منها ممثلة لجانب انسانى أو آخر من الحماقة أو التعقل ، من الذكاء او الغباء ، من الحساسية أو العنف . مايهم كيوبرك هنا اولا وقبل كل شىء هو أنا وأنت وكل منا هو الانسان بأوهامه وقدرته الخلاقة المدمرة ، بآماله وآلامه ، وبقدرته على السقوط . لم يكن اختيار كيوبرك لسيلرز للادوار الثلاثة هو انه لم يجد ممثلا آخر ملائما لأى منها . وانما لأنه يريد من المتفرج — وبصورة غير واعية — أن يجد تلك العوامل التى تربط كلا من تلك الشخصيات المتنافرة فى الظاهر وأن يربط فى أعماقه مصير كل منهم بالآخرين .

انه لفيلم نادر ذلك الذى يحافظ على مبادئه وأفكاره الأساسية من بدايته حتى نهايته المريرة بدون تراجع أو تنازل . والاكثر ندرة هو فيلم من ذلك النوع الذى يتبع خطه بمنطق لا يلين ولا يلتوى . يحكى كيوبرك قصته بتحكم وقدرة بالغين الى درجة أننا نجد انفسنا نرقب وسيلة الوصول الى النهاية التى نعرفها منذ البداية كما نعرف انه لا مهرب منها . وهكذا نجد أن كل حدث فى الفيلم لا يأتى كمجرد مسمار آخر فى النعش وانما كتصوير مخيف عن كيف تحولت سياسة القوة الى وحش فرانكنشتين الذى يؤدى خطأ صغير الى فقد سلطاننا الكامل عليه . ذلك هو الضعف الانسانى بعد أن وقع فى فخ السلطان المطلق مرة أخرى الى حد ان « خطأ واحدا » — كما يقول الجنرال تيرجدسون — يؤدى الى نهاية الوجود البشرى كما نعرفه اليوم . هذا اذن فيلم لا مثيل له من ناحية اثره فى المتفرج الذى يجد نفسه يضحك ويبكى ويفكر بنفس الدرجة . وعندما ينتهى الفيلم يتبين لنا أن جميع ما ظهر من أفلام فى الماضى عن موضوع « القنبلة » لم يكن الا أفلام هواة لم يدركوا بعد عمق الموضوع وتعقده .

٨ — عالم بلا حدود :

« حاولت ان اخلق تجربة مرئية تتعدى حدود الكلمات وتخترق العقل غير الواعى مباشرة ، بمضمون عاطفى وفلسفى فى نفس الوقت .. اردت للفيلم ان يكون تجربة ذاتية بالدرجة الأولى ، تصل الى المتفرج على مستوى

من الوعى الداخلى مثلما تفعل الموسيقى .. ولك بعد ذلك الحرية فى ان تتأمل او تفسر المعنى الفلسفى والرمزى للفيلم » . هكذا يشرح كيوبرك طريقة معالجته لفيلمه التالى « ٢٠٠١ : أوديسا الفضاء » ، وفى هذه المعالجة تكمن قوة الفيلم ، حيث تمكن رؤيته على اكثر من مستوى ، وحيث تتحمل مادته اىتفسير ذاتى تفرضه عليه احاسيسنا وتجاربنا الخاصة . فاوديسا الفضاء — من الناحية التكنيكية — تجربة سينمائية بحتة لا مثيل لها فى كل ما سبقها من أعمال سينمائية عن الفضاء . اما من الناحية الموضوعية فهذا أمر آخر . فعندما يكتب المؤرخون تاريخ السينما فى العقد السادس من هذا القرن سيبزغ « أوديسا الفضاء » كعمل فنى مركب مثله فى ذلك مثل اى عمل فنى ضخم يحتمل التفسير من أكثر من زاوية بدون أن تقلل اى من تلك الزوايا من قيمته الحقيقية .

يعتقد كيوبرك بان نظريات الفضاء ، وقوانين الكون الحسابية لابد من أن يقود الانسان منا الى الايمان بوجود حيوات وذكاء وحضاراتاخرى نمت وتطورت مستقلة عن حضارتنا الانسانية على هذا الكوكب فوق مئات آلاف الملايين من الكواكب فى كوننا هذا ، وفوق بضع مئات من الملايين من الكواكب الأخرى خارج كوننا . ويتأمل كيوبرك : « .. ربما تطوروا من مجرد عينات حيوية فى شكل قشرة هشة تحتوى على عقل على أحسن الفروض ، الى آلات متكاملة قادرة على الخلود ثم تحولوا بعد ذلك الى كائنات مكونة من روح وطاقة بحتتين . وبهذا تكون امكانياتهم لا حدود لها، وذكاؤهم لا يمكن للبشر فهمه أو فهم دوافعه .. » تلك العقيدة هى السبب الرئيسى الذى دفع كيوبرك الى عمل فيلم يتخذ موضوعه من ماضى ومستقبل الانسان . فكيوبرك فنان معقد ذو عقل يتمتع بالخيال والمعرفة العلمية من جهة ، وينظمه حبه الشديد للشطرنج من جهة أخرى (حاول بعض النقاد الفرنسيين تفسير اجزاء من أوديسا الفضاء حسب نظريات الشطرنج الحديثة) . ويلخص كيوبرك الفيلم على مستوى العقدة الدرامية البسيطة بقوله ان الفيلم يدور حول لقاء الانسان مع هذا الذكاء الآتى منخارجكوكبنا وربما من خارج كوننا بأجمعه . والمهم هوأن ذلك الذكاء يكمن خارج معرفتنا وتجربتنا وفهمنا البشرى .

ينقسم الفيلم الى ثلاثة اجزاء (يقترب البناء الفيلمى من بناء الدراما الكلاسيكية كما سنرى) . يدور الفصل الأول فى عصر الانسان القرد (منذ حوالى ٤ مليون سنة) ، والثانى فى نهاية قرننا الحالى ، والثالث فى بداية القرن الواحد والعشرين . فى الفصل الأول يترك ذلك الذكاء الأعلى اداته فى شكل حجر أسود « المونوليث » عبالقرب من أعضاء احدى قبائل الانسان القرد فيؤثر عليهم مباشرة ويساعدهم على تغيير تصرفاتهم ليفموا

ويتقهموا نحو التكوين الانسقى والاجتماعى اللذين نعرفهما اليوم . أما «المونوليث» الثانى فانه يترك فى بحر الأزمات على سطح القمر كما لو كان جرسنا يدق فيعلق عن وصول الانسان الى درجة من الذكاء والمعرفة مكنتاه من الوصول الى القمر. (من الجدير بالذكر هنا أن فكرة « ٢٠٠١ : أوديسا الفضاء » جاءت أصلا من قصة قصيرة لآرثر كلارك » اسمها « الحارس » ويعد الفصل الثانى من الفيلم فى جوهره هو تلك القصة التى تدور حول فكرة أن ذكاء آخر غير بشرى . أعلى بكثير من الذكاء البشرى ــ قد وضع ذلك المونوليث على القمر ودفنه هناك حتى اذا ما اكتشفه الانســـان فر المونوليث محدثا صفيرا حادا كما لو كان يعلن لذلك الذكاء الأعلى وصول ذكاء الانسان وقدرته الى تلك الدرجة حتى يتنبه ذلك الذكاء الأعلى للانسان ويقرر المرحلة التالية لتطوره) . أما المونوليث الثالث فاننا نجده بالقرب من « جوبيتر » وهو الذى يأخذ رائد الفضاء « بومان » خلال « بوابة النجوم » فى رحلة الى الفضاء الخارجى تنتهى بوضع رائدنا فى بيئة أخذت تفاصيلها من خيال وذكريات وأحلام ذلك الرائد . وتمر حياته أمـــــام عينيه فنرى الشيخوخة تصيبه تدريجيا أمام أعيننا حتى يموت ثم يولد من جديد كائنا اقوى واكثر معرفة مما كان من قبل : الطفل النجم .. الملاك .. اوالانسان الاعلى .. اى من هؤلاء أو جميعهم معا ، قبل أن يعود نحو كوكبنا الفانى فى صورة جنين واسع العينين استعدادا للمرحلة التالية فى تطور الانسان نحو قدره المحتوم .

يحدد كيوبرك وظيفة المخرج كما يلى : **« المخرج ما هو الا آلة فكر وذوق ، والفيلم ما هو الا عدة قرارات خلقية وفنية ، وعمل المخرج هو أن يتخذ اكبر عدد ممكن من القرارات الصائبة »** . أما استراتيجيته وقت تنفيذ الفيلم فيلخصها كما يلى **« عادة ما اقضى عاما او بعض عام قبل ان يجذبنى الموضوع اليه ، ثم نعد السيناريو ، وبعد ذلك ابدا فى تنفيذ الفيلم . وفى خلال عام كامل ، اذا ما استمررت فى التفكير الدائم فى موضوع الفيلم ، ستجد انك قد درست بدقة وفحصت فحصا كاملا كل خطوط الاستمرار الممكنة ــ اذا ما استعرنا تعبيرا من الشطرنج . وبعد ذلك ــ خلال تنفيذ الفيلم ستجد انك قادر على مواجهة اى ظروف غير متوقعة بالتحليل السابق الذى قمت به . وبهذه الطريقة ستجد انك قادر على استغلال كل لحظة وكل مصادفة استغلالا كاملا وتاما لصالح الفيلم خلال التصوير وبعده »** .

بعد اعداد السيناريو الذى قضى «آرثر كلارك» وكيوبرك معا ما يزيد عن ستة شهور فى كتابته (قبل ذلك كان كيوبرك قد قضى مايزيد عن عــام يدرس كل ما وقعت عليه يداه من كتابات عن الفضاء) ، قضى كيوبرك أربعة اشهر كاملة فى تصوير المشاهد التى لم تتضمن اى حيل سينمائية خاصة ،

ثم تمضى بعد ذلك عاما ونصف عام فى تصوير مائتين وخمس لقطات تحتوى كل منها على حيل سينمائية خاصة ، واقتضى العديد منها اختراع أجهزة ووسائل فنية لم تكن تعرف من قبل . والفضل فى تلك الاختراعات يرجع الى كيوبرك نفســــه ، خــذ مثلا ســــفينة الفضــــاء : يســــتخدم كيوبرك ماكينات للسفينة يعرض فى داخلها مشاهد مصغرة للممثلين والحدث صورت من قبل بباكجراوند محايد ، هذا فى حد ذاته وســـيلة جديدة لم تستخدم فى السينما من قبل .

ان اى محاولة لتلخيص حدث الفيلم تؤدى فورا الى صعوبات عديدة لسبب بسيط . هو ان الفيلم يحتوى على أقل من اربعين دقيقة من الحوار بينما طول الفيلم كله ١٤١ دقيقة ، وتمضى نصف الساعة الأولى من الفيلم بلا كلمة واحدة . اى ان الفيلم كما يقول كيوبرك هو أولا وقبل كل شيء تجربة بصرية . وبالرغم من ذلك فاننا اذا ما حاولنا اخضـــاعه لقواعد الدراما الكلاسيكية لوجدنا ان ذلك ممكن الى حد بعيد . فبينما تتحدث قواعــد الدراما الكلاسيكية عن وحدة الزمن كان المقصود بذلك الزمن الانسانى ، فاذا ما أخذنا ذلك العامل وحاولنا تطبيقه على الزمن الكونى فان أربعة مليون عام بالقياس الانسانى ما هى الا يوم أو بضع يوم بالقياس الكونى . ويمكن أيضا القول بان عامل وحدة المكان الذى كانت تفرضه فى الدراما الكلاسيكية وحدة الزمن يصبح هنا الفضاء بأجمعه — والفيلم بذلك لايلتزم بهذا العامل ولكن هذين العاملين — فى اعتقادى — ليسا من العوامل الجوهرية فى بناء الدراما الكلاسيكية . فالوحدة الأساسية هى وحدة الحدث . ولا شك لدينا فى امكانية تطبيق ذلك العامل على الفيلم . فكما قلنا مبكرا يدور الفيلم حول لقاء الانسان بالذكاء الأعلى وما ينتج عن ذلك اللقاء من تجـــديد وتطور للانسان نفســه . (اذا أردنا الاستمرار فى المقارنة بالدراما الكلاسيكية فانى اود ان اطرح فكرة أخرى هنا وهى ان المونوليث كممثل للذكاء الأعلى ما هو الا معالجة حديثة لفكرة « الآلة من الآلة » التى استحدثها « يوريبيديس » فى عصره).

وهنا يجدربنا ان نذكر رأيا شخصيا نشل كافة نقاد الفيلم فى مناقشته ، وأعنى بذلك التفسير الدينى لمادة الفيلم . فالمونوليث أو الاداة التى يستخدمها ذلك الذكاء الأعلى ليساعد الانسان الفرد على الخروج من حالته القائمة فى ذلك الوقت الى عالم الانسان كما نعرفه اليوم ، ثم يستخدمها مرة أخرى

لتشبهه الى وصول ذكاء الانسان الى درجة من النضج والتقدم مكنته من الوصول الى القمر ، ثم استخدامها مرة ثالثة كبوابة للكواكب تساعد الانسان على خوض تجربة نفسية وعقلية ومادية يعود بعدها كائنا جديدا مختلفا على استعداد لمواجهة المستقبل بما فيه من مفاجآت . ذلك الذكاء الأعلى الكامن خلف المونوليث لابد من أن يقودنا على الفور الى التفكير في كينونه الهية تسيطر على كوننا بكواكبه العديدة وعلى اكوان وكواكب أخرى لاتعرف عنها شيئا ، وتسيطر على مصيرنا وتقودنا كبشر خطوة خطوة نحو مستقبل لا ندرى عنه شيئا مسلمين بأن عقيدتنا وايماننا بقدرة تلك الكينونة الالهية الخيرة سوف تقودنا الى مافيه خيرنا وخير الكون بأجمعه . فعلى هذا المستوى لابد لنا من اعتبار «٢٠٠١ : أوديسة الفضاء» أول فيلم دينى بحق، يحاول دراسة فكرة الايمان بين البشر على مستواها اللاواعى وعلى مستوى العواطف الانسانية . التى تؤدى بنا ـــ او ببعضنا ـــ الى الايمان بالله لا على المستوى العقلى البسيط كما فعلت افلام « دى ميل » وامثاله وعلينا ان نسرع ونقول بأن ما يتعرض له الفيلم هنا ليس ديانة معينة ـــ سماوية كانت أو ارضية ـــ وانما يتعرض الى قضية الايمان وعلاقة الانسان خلال مراحل تطوره المختلفة بالكينونة الالهية أيا كان تعريفها بالنسبة للفرد . وبهذا يتبين لنا أن الفيلم يمثل تجربة اكثر عمقا ـــ من الناحية الموضوعية ـــ من مجرد رحلة الى الماضى خلال الحاضر نحو المستقبل ممكنة ومحتملة ـــ اذا ما طبقنا القوانين العلمية المعروفة لدينا اليوم ـــ وتتميز بالدقة والخيال ، وانما تتعدى ذلك السطح الى أعماق . . ج فيها قضية طالما أرقت الانسان ـــ ولا يدعى كيوبرك ومعه « آرثر كلارك » هنا أن لديها اجابة كاملة أو اجابة واحدة . فما يقدمانه لنا هو ايحاء باجابة ممكنة لجانب من تلك العلاقة . علاقة البشر بخالقهم . لا عجب اذن أن نجد آرثر كلارك يقول ـــ وان كان ضاحكا ـــ : « ان شركة مترو جلودين ماير لا تدرى بذلك بعد ، ولكنهم قد دفعوا عشرة ملايين ونصف من الدولارات تكاليف لفيلم دينى » .

وهنا اود ان اعود الى نظرية الوجود كفخ لا مهرب من الوقوع فيه. ففى كافة افلام كيوبرك السابقة كان الفخ ينتج من ضعف أو عيب انسانى أو اجتماعى أو كليهما ، ويتحول ذلك العيب بالتدريج الى وهم يطارد الشخصية فى نومها ويقظتها بينما تسعى الشخصية بكل وجودها ووجدانها الى الوصول الى ذلك الوهم أو السراب . ومن خلال افعال الشخصية نرى أبعاد الفخ تتضح أمام أعيننا ، وفى النهاية نرى الباب يغلق بلا رحمة. وعند النظرة الأولى قد تكشف تلك النظرة المتشائمة عن عدم ايمان بمقدرة الانسان على اختيار تصرفاته وأفعاله بناء على ارادة حرة . وتكتسب تلك النظرة الى الوجود فى هذا الفيلم بعدا اضافيا . فيبدو أن ما يقوله الفيلم

هنا باختصار هو ان مجرد كوننا بشر ــ مهما تطورنا ونضجنا عقليا وعاطفيا واقتصاديا وعمليا ــ فان مصيرنا مازال يحدد لنا بواسطة ذكاء أعلى .
ومهما بدا لنا ان دوافعنا الخاصة هى التى تحدد افعالنا ، فالواقع أن كل شىء مقدر لنا من قبل وما نحن الا ريش فى ريح عاتية تمضى فى الاتجاه الذى تختاره لنا العاصفة معتقدين اننا قد اتخذنا ذلك الاتجاه بارادتنا وبمقدرتنا الخاصة ، ما يقوله كيوبرك فى هذا الفيلم اذن هو أن الوجود البشرى هو فخنا الاكبر . وبناء عليه يجب أن نحذر من أن التفسير الدينى لا يجب ربطه بأى دين معين ، فمعظم الأديان السماوية والدنيوية التى نعرفها اليوم تؤمن بقدرة الانسان على الاختيار بين الخير والشر ، كما تعلمنا ان علاقتنا كبشر بالسماء تتحدد من خلال اختيارنا لأفعالنا من يوم لآخر . قيل أن الحرب قدر وقيل أن السياسة قدر ، وما يبدو ان ما يقوله كيوبرك هنا هو أن كوننا بشر هو قدرنا الذى لا مفر لنا منه ، فكلما حاولنا أن نرتفع فوق انسانيتنا املا فى تحقيق درجة من الألوهية طالما حلمنا بتحقيقها ، كلما تبين لنا مدى عجزنا البشرى ومدى عيوبنا وضعفنا التى هى جزء لا يتجزأ من كوننا بشرا .

ربما لم يكن ذلك هو هدف كيوبرك الواعى ، ولكن مما لا شك فيه انه كان واضح الحس والعاطفة حول هذه الفكرة ، « فأوديسا الفضاء» يقبل ذلك التفسير الدينى المتشائم ويقبل اكثر من ذلك بكثير . فحيث ان الفيلم يرفض حرية ارادة الانسان خلال معالجته الدينية المتشائمة ــ سواء كان ذلك واعيا أم لا ــ ، وحيث انه يتجنب فى ختامه نهاية نرى فيها أبواب الفخ تغلق فوق الضحية ، فانه يسلم فى نفس الوقت واعيا أم لا ــ بنظرية العبث الوجودى كما يمثلها « كامى » ، وربما الى حد ما ــ كما يمثلها كير كجارد . وحيث ان تفسير كير كجارد لهذه النظرية يرتبط بعمق شديد بالتعاليم المسيحية ، فسوف ندع ذلك جانبا ونركز على مدى اقتراب وجهة نظر الفيلم من تفسير « كامى » .

فهنا ــ والى حد اقل فى افلام كيوبرك السابقة ــ لا يمكننا أن نتجنب ملاحظة درجة من الاحترام والاعجاب العميقين يكنهما كيوبرك للانسان ولمقدرته على الاستمرار برغم عيوبه وضعفه . ربما اكتسب كيوبرك ذلك من معالجته لكافة شخصيات افلامه السابقة ويشبه ذلك الاتجاه فى جوهره الاعجاب والاحترام الشديدين اللذين يكنهما « كامى » لسيزيف حاملا صخرته نحو قمة الجبل ، فما يكاد يصل الى القمة حتى تسقط الصخرة الى القاع فيعاود حملها مدركا تمام الادراك أن العبث الكامن فى هذه العملية لن يمنعه من الاستمرار فى آداء واجبه . ففى تلك المعرفة ، وفى تلك القدرة على الاستمرار برغم علمنا بعبث المحاولة تكمن قيمة الانسان الحقة .

كل ما نريد قوله هنا هو ان هذا الفيلم ــ كأى عمل فنى من الدرجة الأولى ــ وبرغم بساطته عند النظرة الأولى ــ يحتمل التفسير على اكثر من مستوى واحد ، وكل ما اقترحناه هنا هو زاوية او اثنتان يمكن النظر منهما الى الفيلم ويمكن تقييمه بناء على اى منهما .

أما من الناحية التكنيكية فاظن ان القارىء لن يختلف معنا اذا قلنا أن كيوبرك فى هذا الفيلم قد وصل بتكنيكه الى درجة الكمال اذا كان ذلك ممكنا وتدليل ذلك الواضح بسيط . فهذا الفيلم كما نعرف جميعا ملىء بالحيل السينمائية . وعادة ما تلفت تلك الحيل السينمائية انتباه الجمهور الى نفسها . فى الأفلام العادية . أكثر مما تلفت النظر الى المضمون الذى تسعى الى عرضه ولكن « ٢٠٠١ : أوديسا الفضاء » ليس فيلما عاديا . فكل الحيل السينمائية التى اخترعها كيوبرك بما فى ذلك عرض فيلم صور سابقا داخل الماكينات ثم تصوير الاثنين معا ، والحيل التى أوحت بفقد الوزن فى الفضاء عندما نرى مضيفة الفضاء تسير على أرض السفينة فحائطها فسقفها ، وحتى مشهد المرور داخل البوابة الكونية قرب نهاية الفيلم ، كل تلك الحيل منفذة بدقة لا حدود لها وببساطة شديدة فى نفس الوقت حتى أن الجمهور يقبلها فورا ثم ينسى وجود الحيلة متجها فورا نحو المضمون . اى أن الحيل السينمائية فى هذا الفيلم ما هى الا جزء لا يتجزأ من المضمون لا تقف وحدها مشتتة انتباه المتفرج وتركيزه بروعة الوسائل المستخدمة فى تنفيذها . وبهذا يصل كيوبرك ــ خلال ما يقرب من اربع سنوات من العمل المستمر ــ الى درجة كبيرة من الكمال حيث نجح فى اخضاع تكنيكه برغم تعقده الى مضمون العمل محققا بذلك مبدأ أن كمال الفن يكمن فى قدرته على اخفاء وسائله عن جمهوره .

وهكذا . وبهذا الفيلم ــ ينجح كيوبرك فى دخول تاريخ هذا الفن من أوسع ابوابه ، مقدمة لمرحلة جديدة ومثيرة فى تاريخه الفنى والشخصى.

٩ ــ عالم المستقبل القريب :

كتب « جورج أورديل » روايته « ١٩٨٤ » وكتب « الدوس هكسلى » « عالم شجاع جديد » فى الأربعينات على ما أعتقد ، بعد الحرب العالمية الثانية عندما كان الخوف من مواجهة المستقبل ــ فى أوربا بالذات ــ جزءا لا يتجزأ من الوجود البشرى ، وجزءا من وعى الانسان الغربى بالذات فى تلك الفترة المضطربة من تاريخ الغرب . وتنبأ كل منهما بعالم يخضع فيه الفرد خضوعا تاما لأوتوقراطيةمخيفة تعتمد على العلم الحديث ، ويفقد الفرد كنتيجة لذلك شخصيته الخاصة وحريته . وبينما يتحدث أورديل عن « الأخ الكبير » الذى يسيطر على وجود الأفراد فى المجتمع ويرقب كل حركة

ولفته لهم ، تذهب فاشية العلم الى حد أبعد فى كتاب هكسلى » فتحدد درجة ذكاء كل فرد وأبعاده الجسدية قبل ولادته من أنابيب الاختبار . أى أن مصير كل فرد يحدد بوظيفته التى تختار له بواسطة السلطات قبل وصوله الى عالمنا هذا .

والشىء الذى لا تطرقه اى من تلك الروايتين هو الوسيلة التى يعبر بها المجتمع البشرى من وجوده السياسى والاجتماعى والنفسى كما نعرفه اليوم نحو مجتمع « الأخ الكبير » أو المجتمع المخلوق فى أنابيب الاختبار . فأورديل وهكسلى يصفان لنا مجتمعات مخيفة دون أن يتعرض أيهما الى الأسباب والدوافع التى أدت الى ذلك التحول الجذرى أو الى فترة الانتقال من وجودنا الحالى الى ذلك العالم المخيف .

وربما كان ما يحاول « انطونى بيرجيس » .. أن يفعله فى روايته « البرتقال الميكانيكى الدقيق » التى كتبها فى أوائل الستينات هو أن يتتبع عملية التطور الاجتماعى والنفسى والسياسى التى ستنقلنا بالتدريج وبالتأكيد الى عالم « ١٩٨٤ » أو الى عالم هكسلى الشجاع الجديد . فبالرغم من أن « بيرجيس » لا يحدد زمن روايته الا أن أحداث الرواية — مما لا شك فيه — تدور فى عالم ما قبل « ١٩٨٤ » وفى مجتمع لم نصل فيه بعد الى « عالم شجاع جديد » . فعالم « البرتقال الميكانيكى الدقيق » قد يكون اليوم أو بضع سنوات قليلة تعد على أصابع اليد الواحدة من يومنا هذا فى أى من المجتمعات الغربية المتقدمة كما نعرفها اليوم .

ويجدر بنا هنا أن نشرح ما يعنى الكاتب بالعنوان حيث أن ذلك هو مفتاح لفهم الفيلم وفهم الفكرة الرئيسية التى يدور العمل حولها . يأتى تفسير العنوان على لسان شخصية صحفى أصيب بالهستيريا فى الرواية (على ما أذكر لا تظهر شخصية ذلك الصحفى فى الفيلم) فيقول : « ان أى محاولة يقوم بها المجتمع — خلال الحكومة — لفرض أى شىء على الانسان الفرد .. القادر على النمو .. آخر مخلوقات الله — اى شىء يشبه حالة أو قانونا غير صالح الا للاختراعات الميكانيكية .. ضد مثل هذه المحاولة سأرفع قلمى كالسيف » .

فكرة الرواية اذن — والفيلم كذلك حيث أن الفيلم لم يغير من جوهر الرواية شيئا وان كان قد غير بعض أحداثها — تحكى عن محاولة المجتمع السيطرة على ارادة الفرد بحيث تصبح تلك الارادة مجموعة من الاستجابات وردود الفعل الميكانيكية ، مثل الانسان فى ذلك مثل كلب بافلوف . ويهاجم الفيلم تلك المحاولة هجوما عنيفا ، بل ويتعدى مجرد الهجوم الى الرفض الكامل حيث يقول الفيلم ببساطة أن الارادة الانسانية والقدرة على الاختيار

حجر الأساس فى بناء الارادة الانسانية . والتوتر الناتج من ذلك الفهم للوجود الانسانى هو ما على الانسان أن يدفع ثمنا لانسانيته .

« ليست جدية رؤية كيوبرك الاخلاقية ، أو حجم هذه الرؤية ومدى تعقدها هو ما يجعل كيوبرك أهم مخرجى السينما الأمريكية اليوم .. » . يقول جاكسون بيرجيس ثم يستمر بعد قليل « .. انما هى قدرته على التعبير عن تلك الرؤية فى بناء متماسك من الصور .. فالطرق فى « طرق المجد » ، والجنون الذى يؤدى الى الجنون فى « دكتور سترينجلوف » . ينتميان بلا شك الى شعر فن الفيلم » .

مهما كان احساسنا الشخصى ومدى تقبلنا او رفضنا لكيوبرك واعماله، نجد من الصعب انكار اسلوبه السينمائى الشخصى المميز من ناحية معالجته لموضوعاته ومن ناحية التكنيك الذى يستخدمه او يستحدثه . بالطبع كيوبرك له عيوبه الخاصة مثله فى ذلك مثل اى فنان عظيم . وتتضح تلك العيوب اكثر ما تتضح فى افلامه المبكرة. ولكن على الجملة نجد ان كيوبرك قد نجح فى ازالة اى شك — من ذهن جمهور السينما ونقادها على حد سواء — نحو عمله ونحوه هو كواحد من قلة فنانى السينما الأمريكية الـــذين يتمتعون باسلوب خاص ومميز يضمن اهم صفحات وصفحات فى تاريخ ذلك الفن .

١١ — فيلمو جرافيا :

(أ) الأفلام التسجيلية :

١٩٤٩ « يوم المباراة » ابيض واسود ١٦ دقيقة الولايات المتحدة
انتاج ، سيناريو ، تصوير ، اخراج ، ومونتاج : ستانلى كيوبرك توزيع : شركة آر. كى. او .

١٩٥٠ « مؤتمر الشباب العالمى » أبيض وأسود ؟ دقيقة الولايات المتحدة
سيناريو ، تصوير ، اخراج ومونتاج : كيوبرك انتاج وتوزيع : وزارة الخارجيـــة الأمريكيـــة .

١٩٥١ « القس الطائر » ابيض واســـود ٩ دقائق الولايات المتحدة
سيناريو ، تصوير ، اخراج ، مونتاج : كيوبرك انتاج وتوزيع : آر. كى. او .

١٩٥٣ « الخوف والرغبـــة » ابيض واسود ٦٨ دقيقة الولايات المتحدة
قصـــة وسيناريو : هاوارد أ. ســـاكلر انتاج — تصوير — اخراج — مونتاج : كيوبرك شـــارك فى الانتاج : مارتن بيرغيلر — موسيقى : جيرالد فريد الممثلون : فرانك سيلفرا — كنيث هارب — بول مازورسكى — ستنيف سكوت — فرجينياليث دافيد آلن توزيع : جوزيف بيرستن .

---

* توقفت هذه الدراسة عند عام ١٩٧٤ .

١٩٥٥ « قبلة القاتل » أبيض واسود ٦٤ دقيقة الولايات المتحدة
انتاج : كيوبرك وموريس بوسيل سيناريو — تصوير — اخراج — مونتاج : كيوبرك . موسيقى : ج. فريد المثلون : فرانك سيلفرا — جيمى سميث — ايرينكين — جيرىجاريت — مايكدانا — ايرس — رالفروبرتو — فلستيفنسون...
توزيع : الفنانين المتحدين (يونايتد آرتستس) .

١٩٥٦ « القتل » ابيض واسود ٨٣ دقيقة الولايات المتحدة
انتاج : كيوبرك وجيمس هاريس — اخراج : كيوبرك سيناريو : كيوبرك من رواية للايونيل هوايت . حوار اضافى : جيم تومسون تصوير : لوسيان بالارد مونتاج : بيتى ستينبرج — موسيقى : ج فريد مصمم المناظر : روث سوبوتكا كيوبرك — مهندس الصوت : ايرل سنيدر تمثيل : ستيرلنج هايدن — جاى فيلبين — مارى وندسور — العيشاكوك كولين جراى ، تيمى ادواردز — تيد دى كورسيا — جوسوير ... توزيع : الفنانين المتحدين .

١٩٥٧ « طرق المجد » أبيض واسود ٨٦ دقيقة الولايات المتحدة
انتاج : كيوبرك وهاريس — اخراج : كيوبرك سيناريو : كيوبرك ، كالدر ويلنجهام وجيم تومسون من رواية لهمفرى كوب . تصوير : جورج كراوس مونتاج : ايفا كرول — تصميم المناظر : لودفيج رايبر — موسيقى : جيرالد فريد — مهندس الصوت : مارتن مولر تمثيل : كيرك دوجلاس — رالف ميكر — ادولف مينجو — جورج ماكريدى — واين موريس — ريتشارد أندرسون — جوزيف تيركيل ... توزيع : الفنانين المتحدين .

١٩٥٩ / ١٩٦٠ « سبارتكوس » الوان ١٨٢ دقيقة الولايات المتحدة
شركة الانتاج : بيرنا — المنتجين : كيرك دوجلاس وادوارد لويس اخراج : كيوبرك — سيناريو : دالتون ترامبو من رواية هاوارد فاست تصوير : راسل ميتى وكليفورد ستاين — مونتاج : روبرت لورانس ، روبرت شولتز ، وفريد تشالاك . مصمم الانتاج : الكساندر جولتزن مصمم المناظر : ايريك أوربوم ، راسل جوسمان ، وجوليا هيرون العناوين : صول باس — الملابس : بيروزى ، فاليس ، ووليام توماس موسيقى : الكس نورث التوزيع الموسيقى : جوزيف جى شمسون هندسة الصوت: ويلدون واتسون ، جولابيس ، مورى سبيفاك وروناالد بيرس — تمثيل : كيرك دوجلاس ، لورانس أوليفييه ، جين سيمونز ، تشارلز لوتون ، بيتر يوستينوف . جون جافان ، تونى كيرتز ، نينا فوش ، هيربرت لوم ... التوزيع : يونفيرسال .

١٩٦١ « لوليتا » ابيض واسود ١٥٢ دقيقة المملكة المتحدة
شركة الانتاج : الفنون السبعة / آنيا / ترانسوورلد — المنتج : جيمس هاريس اخراج : كيوبرك — سيناريو : فلاديمير نابوكوف من روايته بنفس الاسم تصوير : ادزوالد موريس — مونتاج : انطونى هارفى . تصميم المناظر : وليام آندروز ، وآندريه لو — موسيقى : نيلسون ريدل وبوب هاريس — هندسة الصوت :

هـ. ل. بيرد ، ولين شيلتون ـ تمثيل : جيمس ماسون ـ سو ليون شيلي ونترز ـ بيتر سيلرز ... توزيع مترو جولدوين ماير .

١٩٦٣ « دكتور سترينجلوف : أو كيف تعلمت أن أكف عن القلق وأن أحب القنبلة » ابيض واسود ٩٤ دقيقة المملكة المتحدة
شركة الانتاج : أفلام الهوك ـ المنتجين : كيوبرك وفيكتور لينتون اخراج : كيوبرك ـ سيناريو : كيوبرك ، تيري سازرون ، وبيتر جورج من رواية لبيتر جورج ـ تصوير : جيلبرت تايلور مونتاج : انطوني هارفي مصمم الانتاج : كيم آدم ـ مصمم المناظر : بيتر ميرتون ـ الحيل السينمائية والي فيفرز ـ موسيقى : لوري جونسون ـ خبير الطيران : كابتن جون كرودسون هندسة الصوت : جون كوكس ـ تمثيل : بيتر سيلرز (في ثلاثة أدوار) جورج سي. سكوت ـ سترلنج هايدن ـ كينان وين ـ سلم بيكنز ، جيمس ايرل جونز ... توزيع : كولومبيا .

١٩٦٨ « ٢٠٠١ أوديسا الفضاء » ألوان ١٤١ دقيقة المملكة المتحدة
شركة الانتاج : متروجولدوين ماير ـ انتاج واخراج : كيوبرك سيناريو : كيوبرك وآرثر كلارك من قصة « الحارس » لكلارك تصوير : جيفري آنزورث ـ وجون آلكوت ـ مصمم الحيل السينمائية ومخرجها : كيوبرك ـ مونتاج : راي لوجوي ـ تصميم الانتاج : توني ماسترز ، هاري لانج ، وايرني آرشر ـ تصميم المناظر : جون هويسلي . اشرف على تنفيذ الحيل السينمائية : والي فيفرز ، دوجلاس ترامبول ، كون بيدرسون ، وتوم هاوارد ـ موسيقى : ريتشارد شتراوس ، يوهان شتراوس آرام خاتشاتوريان ، وجيورجي ليجيتي . الملابس : هاردي ايمي هندسة الصوت : ونستون رايدر ـ تمثيل : كير دوليا ، جاري لوكوود ، دانيال ريختر ، دوجلاس رين (صوت هال الكمبيوتر) ... توزيع : مترو جولدوين ماير .

١٩٧١ « البرتقال الميكانيكي الدقيق » الوان ١٣٧ دقيقة المملكة المتحدة
شركة الانتاج : اخوان وارنر وأفلام الهوك ـ انتاج واخراج : كيوبرك المنتجون المنفذون : ماكس راب ، وسي ليتفينوف ـ شارك في الانتاج : بيرنارد ويليامز ـ ساعد في الانتاج : جان هارلان وآندروز ابيامينوداس سيناريو : كيوبرك من رواية بنفس العنوان لانطوني بيرجيس . تصوير : جون آلكوت ـ مونتاج : بيل بتلر ـ مصمم الانتاج : جون باري قطع التحف والصور التشكيلية الخاصة : هيرمان ماكنيك، كورنيليوس ماكنيك ، ليزمور ، وكريستينا كيوبرك ـ الملابس : ميلينا كانونيرو الموسيقى الالكترونية : والتركارلوس ـ موسيقى : روسيني ـ بيتهوفن ، جيمس يدركستون ، آرثر فريد ، تيرسو هي براون ، سير ادوارد ايلجار ، ريمسكي كور ساكوف ، وايريكا ايجان ـ الأغاني : جين كيلي وايريكا ايجان هندسة الصوت : براين بلامي ـ تمثيل : مالكوم ماكدويل ، باتريك ماجي ، مايكل بيتس ، وارن كلارك ... توزيع : كولومبيا واخوان وارنر .

٢٢ — مراجع البحث

فيما يلي قائمة المقالات والكتب التي يشير اليها هـذا المقال مباشرة فحسب . هناك عديد من الكتب والمقالات الأخرى ، وبالذات كتب ومقالات ثلاثة من النقاد الأمريكيين: اندرو ساريس ، بولين كيل ، وجون سيمون ، الذين غالبا ما تتعارض وجهات نظرهم مع وجهة نظر هذا المقال . ووجهة نظر كل منهم ضرورة من جهة البحث العلمي والتاريخي .

أ — المقالات

1. Bruce, Lotuise. "Paths of Glory," Films in Review, Vol. IX, No. I, January, 1958.

2. Burgess, Jackson. "The Anti-Militarism of Stanley Kubrick," Film Quarterly Vol. XVII, No. I, Fall, 1964.

3. Croce. Arlene. "Lolite." Sight and Sound, Vol XXXII, No. 4, Autumn, 1962.

4. Dyer, Peter J. "Spartacus," Sight and Sound, Vol. XXX. No. I, Winter, 1960/61.

5. Fitzpatrick, Ellen. "Lolita, " Films in Review Vol. XIII. No. 7, August/September, 1957.

6. Haien, Raymond. "Bonjour Monsiuer Kubrick," Cahiers Du Cinema, Tome XIII, No. 73, Juillet, 1957.

7. Houston, Penelope and Philip Strick. "Interview With Stanley Kubrick," Sight and Sound, Vol. IXL, No. 2 Spring, 1972.

8. Kubrick, Stanley. "Words and Movies," Sight and Sound Vol. XXX, No. 1, Winter, 1960/61.

9. Lambert, Gavin. "Paths of Glory," Sight and Sound, Vol. XXVII, No. 3. Winter 1957/58.

10. Lambert, Gavin. "the Killer's Kiss," Sight and Sound, Vol. XXV, No. 4, Spring, 1956.

11. Milne, Tom. "Dr. Strangelove," Sight and Sound, Vol. XXXIII, No. 1. Winter, 1963/64.

12. Milne, Tom. "How I Learned to Stop Worrying and Love Stanley Kubrick," Sight and Sound, Vol. XXXII, No. 2, Summer, 1964.

13. Strick, Philip. "Kubrick's Horrorshow," Sight and Sound Vol. IXL, No. 1- Winter, 1971/72.

14. Tornbane, Lyne, "An Interview with Kubrick," Saturday Review, December 28, 1963

15. Trumbull, Douglas. "The Slit-Scen Process as Used in 2001 : Space Odyssey," The American Cinematographer, Vol. L, No. 10, October, 1969.

ب — الكتب

1 Agel, Jerome, Ed. The Making of Kubrick's 2001. New York : Signet Books, 1970.

2 Gelmis, Joseph. The Film Director as Superstar. Garden City, New York : Doubleday & Company, 1970.

3. Houston, Penelope. The Contemporary Cinema. Baltimore, Maryland : Penguin Books- 1963.

4. Kagar, Norman. The Cinema of Stanley Kubrick. New York, Chicago, San Francisco : Holt, Rinehart & Winston, 1972.

5. Lawson, John Howard. Film : The Creative Process. New York : Hill and Wang, 1964.

6. Walker, Alexander. Stanley Kubrick Directs. New York : Harcourt, Brace and Jovanovich, Inc., 1972.

رسالة لندن

وجوه صهيونية في مهرجان الفيلم اليهودي

لميس العمري

على مدى ثلاثة اسابيع كاملة ، شهد جمهور المسرح الفيلم القومي في لندن ، مايسمى بمهرجان الفيلم اليهودي الذي نظمه معهد الفيلم البريطاني بالتعاون مع معهد «سبيرو» للدراسات اليهودية . وهو المهرجان الاول من هذا النوع الذي تشهده العاصمة البريطانية بعد ان اصبح ، خلال السنوات القليلة الماضية ، تقليدا سنويا في عدد من العواصم والمدن الكبرى في اوربا الغربية والولايات المتحدة .

وقد تضمن المهرجان عرض ٢٢ فيلما ، روائيا وتسجيليا ، طويلا وقصيرا ، من ٩ دول هي : الولايات المتحدة وبريطانيا وفرنسا والسويد وهولنده وبلجيكا والمانيا الغربية والمانيا الديمقراطية واسرائيل ، على النحو التالي :

* اوشفيتز والحلفاء — اخراج ركس بلومشتين (بريطانيا ١٩٨٣) .
* لا تخف يا يعقوب — رادسو جابريا (المانيا غ ١٩٨١) .
* بروكسل — ترانزيت — سامى شلتجرباوم (بلجيكا ١٩٨٠) .
* آنوبانو (بنات اليوتوبيا) — آندا بوليتى (فرنسا — المانيا غ ١٩٨٣) .
* من هارى ليدمان — ارفنج صراف (امريكا ١٩٨٠) .
* موسيقى الروح اليهودية — يورى بارباس (هولنده ١٩٨٢) .
* صورة امام عينى — جوش فالتزكى (امريكا ١٩٨٠) .
* جذور المنفى (اوديسة يهودية مغربية) — يوجين روسو (فرنسا ١٩٨٢) .
* الاراضى المشتعلة — سيرجى انقرى (اسرائيل ١٩٨٤) .
* شاليم رومكوفسكى ويهودلودز — بيتركوهن (السويد ١٩٨٣) .
* البحر الاخير — حاييم جورى (اسرائيل ١٩٨٠) .
* جاكوب الكذاب — فرانك باير (المانيا الديمقراطية ١٩٧٤) .
* قطرات المطر — هارى رايمون (المانيا الغربية ١٩٨١) .
* الخماسين — دانييل فاينتسمان (اسرائيل ١٩٨٢) .
* امهاتنا من البحر المتوسط — سيمون بيتون (فرنسا ١٩٨٢) .
* مونولوج امراة شابة — ليفى كالتوس (اسرائيل ١٩٨٠) .
* الزوجة اليهودية — جيفرى يونج

(امريكا ١٩٧٨) .

* البندقية الخشبية — ايلان موشيفسون (اسرائيل ١٩٨١) .

* قادش — ستيف براند (امريكا ١٩٨٤).

* اليهودي سس — لوثار ميندس (بريطانيا ١٩٣٤) .

* اليهودي سس — فيت هارلان (المانيا ١٩٤٠) .

(عرضت بعض المشاهد فقط من الفيلم الأخير للمقارنة ، فقد صنع الفيلم وقت النازى واستخدام في الدعاية ضد اليهود في المانيا الهتلرية) .

* السينما : اختراع يهودي !

ويهدف المهرجان ، كما ورد بالنص في الدليل الشهرى لمعهد الفيلم البريطانى « الى التعريف بالسينما اليهودية في بلد لا يعرف عنها شيئا » !

اما معهد « سبيرو » للدراسات اليهودية الذى شارك بدور رئيسى في تنظيم المهرجان وادارة المناقشات وتوزيع نشرة خاصة تتناول العلاقة بين موضوعات الافلام وقضايا التاريخ اليهودى ، فقد جاء في الكتيب الخاص الذى اصدره للتعريف بنشاطه ان المعهد« كيان تعليمى تأسس في لندن عام ١٩٧٨ . وهو يعتمد في تمويل نشاطه على التبرعات والهبات كما يقبل الدعم الخارجى » (كذا !) . ويهدف المعهد من خلال برامجه الدراسية الى التعريف بما يسمى بالتاريخ اليهودى والثقافة اليهودية وتدريس اللغة العبرية . ويقبل المعهد الطلبة من اليهود وغير اليهود . وقد بلغ عدد الطلبة المنتظمين بالدراسة خلال عام ٨٣ — ١٩٨٤ ، ٥٥٠ طالبا !

وفيما يتعلق بالسينما والفنون ، نقتطف الفقرة التالية من كتيب معهد سبيرو :

« .. من اخوان ماركس الى ميل بروكس، ومن جوشوين الى جولدوين ماير ، ومن ليونارد وتشتاين الى باربره ستريساند ، فقد ساد اليهود كافة العروض الفنية التجارية . وقد يختلف البعض حول حجم مساهمة اليهود في عروض التسلية ، ولكن لا خلاف بالطبع حول حقيقة اسهامهم الكبير . وهناك قائمة طويلة لا تنتهى من المخرجين وكتاب السيناريو والمنتجين والموسيقيين ومصممى الاستعراضات ، من اليهود . وبالنسبة للسينما فان اليهود لم يكونوا فقط مجرد مساهمين فيها ولكنهم هم الذين أوجدوها . وقد ظل التناقض قائما لان الافلام التى تتناول معاناة اليهود كانت قليلة نسبيا ، وقد جاءت في اغلبها من خارج هوليوود » !

وليس هناك ابلغ من هذا دلالة على روح التعصب والشوفينية والرغبة المريضة في تزوير التاريخ . فهم يبدأون بالقطع بسيادة اليهود على كافة العروض الفنية ، ولكنهم لا يحددون المكان . فهل المقصود أن اليهود يسيطرون على الانتاج السينمائى والفنى في العالم باكمله ؟ وهل هم الذين يديرون مثلا « مصانع » السينما الضخمة في بلد مثل الهند التى تنتج سنويا ما يقرب من ٧٥٠ فيلما . وماذا عن السينما والمسرح والعروض الفنية الاخرى في بلدان مثل اليابان والاتحاد السوفيتى وايطاليا وغيرها ؟

ثم تعلو نغمة التعصب اكثر عندما يسوقون كحقيقة لا تقبل الشك مقولة اخرى مؤداها ان اليهود هم الذين اوجدوا السينما اى ان السينما اختراع يهودى ، وهو قول مضحك يذكرنا بمقولة اخرى مضحكة للارهابى بيجين عندما نسب بناء الاهرامات الى اجداده المزعومين !

ويصل الكاتب الوصيمي الصهيوني بعد ذلك الى توجيه نوع من اللوم الى اليهود العاملين في صناعة السينما لانهم تقاعسوا كونهم يهودا ولم يحولوا الاداة السينمائية الى وسيلة لتمجيد التاريخ اليهودي .

والحقيقة أن المقصود بتعبير « السينما اليهودية » ، الترويج للفكرة القائلة بان هناك ثقافة واحدة وتاريخ مشترك يجمعان اليهود في شتى أنحاء العالم ، وهي فكرة تتطابق تماما مع المقولة الصهيونية التي تجعل من الديانة اليهودية قومية متميزة ، حتى يصبح من الطبيعي أن تطالب بحقها في التمسك بوطن قومي خاص لها ولو على حساب ابادة شعب آخر .

وتخصيص مهرجان لما يسمى بالسينما اليهودية ليس سوى تأكيد لنفس المقولة السابقة وترديدها حتى تصبح شيئا بديهيا في اذهان الراى العام .

واذا كانت هوليوود ـ كما يقولون ، قد خانت القضية اليهودية أو اهملتها ، فان المهرجان يقدم الآن ما يسمى بالسينما اليهودية المستقلة اى تلك التى تنتج بعيدا عن برامج شركات الانتاج الكبرى في هوليوود وبمبادرات فردية وتمولها بعض الشركات الصغيرة وبعض محطات التليفزيون وهى في الأساس سينما يصنعها المخرجون اليهود للتعبير عن رؤية يهودية للعالم والتاريخ !

وقد كشفت لنا اغلب افلام المهرجان عن بعض الجوانب الفكرية الهامة الوثيقة الصلة بالدعاوى الصهيونية . فهناك اصرار واضح على اعادة رواية التاريخ وتفسيره سينمائيا، بحيث يصبح التاريخ البشرى تاريخ اضطهاد العالم لليهود ، وهى رؤية فضلا عن سخافتها وركاكتها ، لا تتورع بالطبع عن تزوير التاريخ !

● عقدة الاضطهاد وعقدة الذنب :

يطرح الفيلم التسجيلي الطويل « اوشفيتز والحلفاء » اخراج ركس بلومشتين من انتاج تليفزيون البى . بى . سى ، موضوع معاناة اليهود المعتقلين وقت النازى في معسكر « اوشفيتز » ويناقش الفيلم بتركيز خاص مدى مسئولية الحلفاء عن استمرار تعذيب وابادة اليهود حتى النهاية . ويقول الفيلم ان أول تقرير حقيقى عما يحدث داخل المعسكر . وهل كان العالم يدرك حقا الوزراء البريطاني ، سوى عام ١٩٤٢ . ويتساءل عما كان يحدث في العالم خارج المعسكر . وهل كان العالم يدرك حقا مايجرى في الداخل ، وهل كان بوسع الحلفاء حقا القضاء على غرف الغاز وقصف خطوط السكك الحديدية ومنشآت الحواجز والمتاريس حول المعسكر .. بل هل كانوا يرغبون في ذلك .. وأين كان الجيش الأحمر من الناحية الأخرى؟. ويظهر في الفيلم رودلف فربا ، وهو من أوائل الذين تمكنوا من الهرب من المعسكر عام ١٩٤٤ ، حيث يتحدث ويشرح ويعلق كثيرا . ويخلص الفيلم الى التأكيد بأن الحلفاء لم يكونوا مكترثين وانهم لم يرحبوا كثيرا بالتدخل لتخليص اليهود !

ويهدف الفيلم من ناحية الى ترسيخ عقدة الاضطهاد الابدى لدى اليهود ، ومن ناحية أخرى ، الى تضخيم عقدة الاحساس بالذنب لدى العالم كله شرقا وغربا ، حيث يحمل الجميع مسئولية معاناة اليهود . والفيلم بذلك يمارس نوعا من الابتزاز السياسى الصريح الذى يتسق بالطبع مع توجه الصهيونية العالمية الدائم الى استدرار عطف الرأى العام العالمى عن طريق التذكير بما لاقاه اليهود في أوشفيتز وغيره ، من اجل الحصول على أقصى قدر من الفوائد والمساعدات من هنا وهناك ، رغم أن هذا المعسكر قد ضم الى

جانب اليهود مسيحيين وشيوعيين ومناضلين ديموقراطيين كانوا اكثر عددا بما لا يقاس من اليهود .

واتســاقا مع نفس الفكرة ، يصــور فيلم « شــاليم رمكوفسـكى .. ويهودلودز » ــ اخراج بيتركوهن ، معاناة اليهود البولنديين داخل اكبر جيتو اجبارى فى اوربا الغربية ، حيث وضــع النازى حوالى ٢٠٠ الف يهوديا داخل مدينة لودز وضربواحولهم الحصار تمهيدا لترحيلهم تدريجيــا الى معســكرات الابادة الجماعيــة . ويعتمــد الفيلم على الوثائق التسجيلية التى تركز بشكل خاص على دور شــاليم رمكوفسكى اليهودى الذى اختاره النازى لرئاسة بلدية لودز والذى قام بتنظيم المجتمع اليهودى داخل الجيتو فانشا المدارس والمراكز الصــحية ومراكز التاهيــل المهنى وشــكل قوة خاصــة من رجــال الاطفــاء والشرطة .. الخ . ويتــاقش الفيلم نوايا واغــراض الرجـــل من وراء ذلـــك .. والمعروف انه كان يسعى الى تاجيل عمليات ترحيل اليهود عن طريق زيادة اعتماد نظــام هتلر عليهم ، وذلك حتى تتاح للحلفاء الفرصة لتخليصهم .

ولكن الفيلم يشير الى مسئولية رمكوفسكى عن دعم صناعة الحرب النازية وفشل خططه الرامية الى تاجيل عمليات الابادة ، فقــد تم ترحيل الجميع فى النهــاية الى معســكرات الاعتقال ، والحق رمكوفسكى نفسه بمعسكر أوشفيتز حيث اغتاله زملاؤه داخل المعسكر وقاموا بتمزيق جثته باعتباره خائنا ، وان كان قــد تم تكريمه بعد ذلك نظرا لدوره فى بناء وتنظيم كيــان خاص لليهــود . فهــل كان رمكوفسكى بعد كل هــذا بطلا تراجيديا ام خائنا حقيرا ؟ .. يترك الفيلم الاجابة على الســؤال مركزا على تذكير العــالم بمعاناة اليهود والثمن الذى كان يتعين عليهم دفعــه على ايدى النازى . ولا شك ان نظام هتلر قد اعتقل اليهود وقتل الكثيرين منهم ، ولكن الدعاية الصهيونية تميل دائما الى اعتبار ان اليهود هم الضــحايا الاساسيين فى الحرب العالمية الثانية وانهم لذلك يستحقون عطف العالم ، والدول الكبرى بوجه خاص ، وهو ما يمنحهم الحق اليوم فى ذبح الآلاف الأبرياء فى الاراضى العربيــة المحتلة ولبنان ، بنفس الوسائل والاســاليب الجهنمية التى تعلموها على ايدى ضباط الجستابو !

* يوتوبيـــا صهيونية :

اذا كانت النوايا التى دفعت المخــرجة ادنا بوليتى الى صنع فيلمها « آنو بانو » او « بنــات اليوتوبيا » ، فان الفيــلم فى المنظور النهائى له يعتبر محاولة لتجميل وجه اسرائيل وتصويرها باعتبارها دولــة ذات ركيزة اشتراكية ريادية لعبت المــراة دورا هاما فى بنائها وتحريرها من رواسب التخلف العربى !

ولدت ادنا بوليتى فى صيدا بجنوب لبنان وهاجرت الى اسرائيل عام ١٩٦٦ وهى تقول: « اننى لم انشا فى اسرائيــل ولكننى ذهلت لتحرر المراة هناك من خلال ما رايته بنفسى مقارنة بالوضع فى لبنــان فى ذلك الوقت . لقد كنت ارى ان العمل فى اسرائيل شيئا مشرفا حقــا » !

ويقدم الفيلم ثلاث نماذج من النســاء من الجيل الاول ، جيل جولدا مائير ، هاجرن مبكرا فى اوائل العشرينيات من بولنــدا وروسيا الى فلســطين لغرس الفــكرة الصهيونية . ويستعين الفيلم ببعض لقطات الارشيف لمشاهد العمل الاول فى بنـــاء الكيبوتزات حيث نرى النساء يعملن فى شق الطرق وبنــاء المنازل والزراعة ... الخ .

ويمزج الفيلم بين المادة الوثائقية وبين المقابلات التى أجرتها المخرجة — من خلف الكاميرا — مع النسوة الثلاث حيث تتحدث كل واحدة عن الحلم الذى دفعهن الى المجىء الى فلسطين لبناء عالم جديد وتحقيق اليوتوبيا . ويصور الفيلم الصراع بين الفكر التقليدى للرجل (الصهيونى !) عن المرأة ورغبة نساء جيل العرس القديم فى التحرر من اجبارية البقاء فى المطبخ والخروج الى حقل العمل اليدوى الشاق ومنافسة الرجال . ويختلط الفيلم بمزيج من النزعة « النسائية » والاشتراكية الصهيونية اذا جاز التعبير . تقول احدى النساء « اننا لم نأت الى هنا وفى ذهننا الاستيلاء على ارض الاخرين . لقد كنا فقط نريد ان نزرع أرضنا ونجعلها صالحة للحياة . اننا لم نعتد على ارض أحد » ! ـ

وفى محاولة الادعاء الموضوعية ، تعقد المخرجة مقارنة بين متوسط دخل العامل الاسرائيلى فى الكيبوتزات ومتوسط دخل العامل العربى مشيرة الى التفاوت الظالم، ولكن احدى النساء العجائز الثلاث تتكفل بايضاح ذلك عندما تقول أن العامل الاسرائيلى لا يمكنه القبول بمستوى الحياة الذى يقبل به العربى ، متجاهلة بالطبع الحديث عن سلطة الدولة ومسئولية الاحتلال الصهيونى الاستيطانى فى توسيع الهوة بين الطرفين .

وعندما تسأل المخرجة احد العمال الفلسطينيين ، وهو يقوم بأعمال البناء فى الوقت الراهن ، اذا ما كان سعيدا فى عمله ، يقول الرجل انه يحتاج الى العمل، وعندما تذكره بالدور القديم للنساء الاسرائيليات اللاتى قمن فى الماضى بأعمال من هذا النوع الذى يمارسه ، يقول الرجل ببساطة وعفوية مدهشة ان اليهود يريدون ذلك ولكنه لم ير بنفسه ! ويتبنى الفيلم الدفاع عن فكرة ارتيز — اسرائيل (ارض اسرائيل) مصورا بشكل دعائى فج اسرائيل الجديدة التى صنعتها جهود الرواد الاوائل . ويمتلىء الفيلم ايضا بأحاديث كثيرة حول ما كانت تبشر به حركة حزب العمل الاسرائيلى والخلافات التى نشأت داخله وأدت الى انشقاقه .

وتظهر فى الفيلم راشيل يانيت التى يعتبرونها من الرائدات الماركسيات هناك ، وقد تزوجت بعد هجرتها ، من اسحق بن زفى ثانى رئيس للدولة الصهيونية. والحقيقة انها تنتمى الى ما يسمى بالجناح الصهيونى فى الحزب الشيوعى السوفيتى وقد تم طرد افراد ذلك الجناح مبكرا من صفوف الحزب وهاجر اغلبهم الى فلسطين.

أما فيلم « لا تخف يا يعقوب » — اخراج راضو جابريا ، فيتناول الاضطهاد المسيحى لليهود فى أوربا وموضوع اتهام المسيحيين لليهود باهدار دم المسيح وذلك من خلال حكاية ميلودرامية مثيرة حول « ليبا » .. صاحب الحانة اليهودى الذى هرب من مذابح لوبلين وكييف فى أواخر القرن الماضى الى احدى قرى البرتغال . ويصور الفيلم جو القلق والترقب والرعب الذى يحيا فيه « ليبا » وسط الاغلبية المسيحية الساحقة ، وحيث يتصاعد الهوس الدينى لدى أهل القرية مع بدء الاحتفالات بعيد الفصح . ويخشى الرجل على زوجته الحامل من قيام احد مجرمى القرية المتعصبين بالاعتداء عليها وتنفيذ تهديده لليبا بذبحه مع زوجته . وتصل الذروة عند محاولة الرجل اقتحام منزل ليبا الذى ينجح فى التغلب عليه بعد أن يتمكن اخيرا من قهر خوفه القديم ويتصدى للدفاع

عن نفسه بالعنف المضاد .. والفيلم يسعى من ناحية الى تبرئة اليهود من دم المسيح ، ويصور من ناحية اخرى اليهودى فى صورة الحمل الوديع المسالم وسط غابة من الاعداء الذين يتربصون به من جميع الجوانب ، حتى يصبح لجوئه للعنف فى النهاية مبررا للدفاع عن نفسه . وتلتقى هذه الفكرة تماما مع الفكرة التى تروج لها الصهيونية حول دولة اسرائيل .. واحة السلام والتقدم التى يحيط بها القوى الهمجية التى تسعى للقضاء عليها تحت دعاوى دينية وشوفينية . ويندرج الفيلم بذلك فى اطار السينما الصهيونية التى تختلق الاكاذيب من أجل الدفاع الشرس عن الوجود الاسرائيلى وتبريره .

ويصور فيلم « البندقية الخشبية » — اخراج ايلان موشينسون انطباعات فترة حرب ٤٨ فى فلسطين ، على الاطفال الاسرائيليين من خلال الالعاب العنيفة التى يمارسونها والتى تتشبه بجو العصابات الارهابية الصهيونية ، والتى يردد الاطفال فيها نفس الكلمات الضخمة الزائفة حول القومية والبطولة والشرف وتحرير أرض اسرائيل . ويشير الفيلم الى الوسائل المتشددة التى كان المدرسون يستخدمونها فى تعليم الصغار بالمدارس وطرق تلقينهم الدعاوى الصهيونية ، وينظر باعتذار شديد الى تلك الفترة والى اطفال ٤٨ او ابناء ذلك الجيل الذى يتولى اليوم الدفاع عن مخططات التوسع الصهيونى وهو نفس الجيل الذى لا يزال يحتل الارض العربية ويقيم المذابح فى الجنوب اللبنانى . ويحلل الفيلم مكونات ذلك الجيل الذى نشأ وسط تناقضات عديدة فى فترة تاسيس الدولة الصهيونية وما صاحبها من ازمة اقتصادية وحروب مع الدول العربية المجاورة .

● فاشية صهيونية !

اما فيلم « الاراضى المستقلة » أول افلام المخرج الاسرائيلى سيرج انقرى ، نفسه ، يتناول المخرج اليهودى التونسى ، ما يدعيه من اضطهاد العرب لليهود فى تونس وشمال افريقيا فى اوائل الخمسينات. وهى قضية مختلقة تماما ليس لها سند فى الواقع او فى التاريخ ، قد تكون بعض الحوادث الفردية قد وقعت هنا أو هناك وكان لها مبرراتها فى ذلك الوقت ، ولكن ذلك لا ينفى حقيقة انه لا يزال هناك مئات الالاف من اليهود الذين يعيشون فى بلدانهم بشمال افريقيا حتى اليوم ويتمتعون بكافة حقوق المواطنة الاصلية ويمتلكون العقارات والمشاريع التجارية وغيرها ويرفضون الهجرة الى اسرائيل أو غيرها تحت اية مزاعم !

ويحاول المخرج جاهدا ان يربط قسرا بين نمو حركة التحرر الوطنى العربية وبروز الحس القومى ضد الاستعمار الفرنسى فى الخمسينيات ، وبين ما يدعيه من ظهور حركة الاضطهاد العربى لليهود ، باعتبارهم قوة أجنبية دخيلة على الواقع . ويخلق الفيلم بذلك وهما بان هجرة اليهود الصهاينة الاختيارية الى اسرائيل ، كانت نتيجة طبيعية لذلك الاضطهاد .

ويسوق الفيلم فكرته من خلال دراما عائلية ، يلعب فيها الجد الدور الرئيسى.. فهو اكثر الجميع تمسكا بالبقاء فى تونس فى ظل اشجار الزيتون والارض التى يمتلكها . وتتبنى الاسرة فتاة عربية وتحسن معاملتها .. امعانا فى التاكيد على مسالمة الاسرة اليهودية . وتبدو الفتاة متعلقة بخدمة الاسرة اليهودية أكثر من ارتباطها باهلها وعشيرتها. وهى تقع فى حب اصغر ابناء الاسرة مما يؤدى الى وقوع بعض الصدامات ، حيث يتعرض الاثنان لموجات من العداء والاضطهاد من جانب اهل البلدة . ومن ناحية اخرى

يبدى العرب ضيقهم من تملك الاسرة لمساحة واسعة من الارض التى تقطع عليهم الطريق الى مقابرهم لدفن موتاهم ويعرضون شراء الارض ولكن الجد يرفض باصرار . وعندما تشتد موجات العداء للاسرة يضطر الابناء الى الهجرة الى كندا وفرنسا ويعلن الجد فى النهاية أن الحل الامثل هو الهجرة الى اسرائيل . ولكنه يموت قبل ان يحقق امنيته . وهكذا يتبنى الفيلم بشكل واضح الفكرة الدعائية الصهيونية التى تزعم ان لا أمان لليهودى خارج اسرائيل . ويدافع الفيلم — من ناحية اخرى ، عن فكرة أن اليهود فى تونس وشمال افريقيا ، ليس لديهم ما يربطهم حقا بالواقع العربى الغريب عليهم ، ويؤكد على ان اليهود هناك قد تم تعريبهم قسرا عنهم منذ مئات السنين ، وان ظلوا رغم ذلك ، يتمسكون بالتقاليد اليهودية . ويصبح الحل الوحيد الصحيح بالتالى ، هو الخروج من « الدياسبورا » (أو التيه الابدى) والعودة الى ارض الاجداد !

والرؤية الفاشية لدى المخرج ، تجعله ينتهى فيلمه بمشهد حديث يدور فى احدى قرى الضفة الغربية اليوم ، حيث نشاهد الجرافات الاسرائيلية تقوم بتحطيم اشجار الزيتون فى اراضى العرب المصادرة . مؤكدا بالطبع ان هذا هو رد الفعل الطبيعى لما حدث فى الماضى !

ويعتبر فيلم « نوه فى السابعة عشر » للمخرج الاسرائيلى اسحاق ياشوران ، احد اكثر الافلام التى عرضها المهرجان ، ركاكة وهبوطا . وهو يمتليء بالكثير من الحوار العالى والشجار والاصوات العالية والضجيج . ويستخدم المخرج اسلوب « سينما — الحقيقة » لكى يصور انعكاسات الانشقاق المبكر داخل حركة العمل الاسرائيلية فى بدايات انشاء الدولة الصهيونية عام ١٩٥١ على فتاة تحتفل بعيد ميلادها السابع عشر . وهى ابنة لاسرة اسرائيلية يتصارع افرادها بين اليمين واليسار ، حيث نرى المدافعين عن الارتباط بالاشتراكية الديموقراطية على النمط الغربى ، واولئك الذين يتمسكون بتطبيق الاشتراكية — الماركسية فى الكيبوتزات .

ولا يتخذ الفيلم موقفا واضحا من ذلك الصراع ، ولكنه يتباكى على ما الحقه ذلك الانشقاق من آثار نفسية واجتماعية على الاسرة الاسرائيلية وادى الى تفتتها ، وبالتالى الى تخلخل ما فى بنية المجتمع . والحقيقة ان الصراعات السياسية لا تترك عادة مثل هذه الآثار سوى فى مجتمع مصطنع متنافر مثل المجتمع الاسرائيلى . فالانشقاقات داخل الاحزاب تحدث فى العالم كله ، دون أن يؤثر ذلك على تماسك المجتمع والاسرة . وهو ما فات بالطبع على صانعى ذلك الفيلم البائس !

● اسطورة الخماسين

« الخماسين » الذى اخرجه الاسرائيلى دانييل فاكشمان عام ١٩٨٢ ، هو بلا شك اهم الافلام الاسرائيلية التى برزت خلال السنوات الاخيرة ، فقد بدأ عرض الفيلم فى القدس بعد شهور قليلة من بدء الغزو الاسرائيلى للاراضى اللبنانية . واحدث الفيلم ضجة كبرى واثار جدلا واسعا بين العرب واليهود فى الارض المحتلة . وكتبت الصحافة الاسرائيلية الكثير عنه واشادت به ، وتشبث به الاسرائيليون الرسميون والمسئولون عن السينما ، باعتباره حجة لا تقبل الشك على جرأة السينما الاسرائيلية والديمقراطية التى تتمتع بها . وقد وجد

الفيلم بكل اسف ، من يتحمس له حتى من بين النقاد العرب في بلادنا ، بالرغم من خطورة الدعوة المستترة التي يمررها الفيلم بذكاء شديد ومع التسليم على اية حال ، بتقدمه على المستوى السينمائي والتكنيكي ، وتميزه في هذا وسط الافلام الاسرائيلية المعروفة بركاكتها ورداءة مستوياتها الفنية بشكل عام .

يتناول « الخماسين » بشكل مباشر ، العلاقة بين العرب واليهود داخل فلسطين المحتلة . ويصور الفيلم جو الشك والتربص وانعدام الثقة المتبادل بين الطرفين ، ويشير الى بعض الممارسات الحكومية الرسمية في مصادرة الاراضي العربية ، كما يعرض الفيلم لقصة الحب المستحيل التي تنشأ وسط هذا كله ، بين شاب فلسطيني وفتاة يهودية ، ويتناول المحاذير العديدة التي تحيط بها ، ونظرة الاخ المتعصبة الى تلك العلاقة مما يدفعه الى اللجوء للعنف وقتل الشاب الفلسطيني في النهاية بصورة وحشية عقابا له على تلويث الشرف اليهودي المزعوم . الا ان الموقف الاساسي للفيلم يكمن في وجهة النظر التي تلقي بمسئولية بقاء واستمرار ذلك الحاجز من سوء التفاهم وانعدام الثقة المتبادل كما يشير الفيلم على عاتق المتطرفين من كلا الجانبين . واذا كان الفيلم يشير على استحياء وبشكل سطحي للغاية الى التطرف الصهيوني في مشاهد هزيلة للغاية لا تتعدى قيام بعض الشباب اليهودي بالاعتداء بالضرب على مجموعة من الفلسطينيين المسالمين الذين يبيعون البطيخ باحد الخيام ، او قيام المشرفين على دار السينما بالقربانصنع الشجار للفلسطينيين عن ارتيادها .. الخ ، الا ان الفيلم من ناحية اخرى ، يدين ايضا ما يدعيه من مظاهر التطرف العربي الفلسطيني الذي يتمثل في رفض التعاون مع الصهاينة والتمسك بالحفاظ على الارض وعدم التفريط فيها بالبيع تحت اغراء المال او التهديد بالمصادرة . ويبرز الفيلم في مقابل ذلك ، الشاب الفلسطيني (خالد) الذي يعمل في المزرعة التي تمتلكها اسرة«جيدا»ليا» اليهودية ، وهو يرفض التعاون مع زملائه الفلسطينيين في التصدي للممارسات الصهيونية والعنصرية ، باعتباره النموذج الايجابي الحقيقي المطلوب والذي الذي يلقى الاضطهاد من كلا الجانبين في النهاية.والفيلم بذلك ، يضع التمسك بالارض والدفاع عن الهوية من جانب الفلسطينيين ، في نفس الكفة التي يضع فيها الممارسات الفاشية للصهاينة المتطرفين .. مبشرا بنموذج ثالث يسعى الى ازالة الحاجز النفسي القائم بين الطرفين ، وان كان ذلك النموذج يلقى مصرعه في الفيلم ، على نحو يذكرنا بالمصير المأساوي للرئيس الراحل انور السادات !

ويشير الفيلم من خلال ذلك ، الى الحاجة الى المزيد من بذل الجهود والتضحيات من اجل التغلب على ذلك الحاجز وزرع الثقة بين الطرفين ، وهو ما يتفق تماما مع الدعاوى الصهيونية الرسمية التي تستميت اليوم في فرض فلسفة التطبيع عن طريق محاولة كسب تعاطف ما تسميهم بالمعتدلين من كلا الطرفين .

ويمتلىء الفيلم بمقارنات خبيثة حول طرق الحياة المختلفة داخل اسرائيل حيث يظهر العرب بصورة متخلفة بدائية ، بينما تبدو الحياة داخل المزرعة الاسرائيلية على نحو نموذجي ، وحيث يبدو ذلك داخل سياق الفيلم ، راجعا الى الفارق الحضاري وليس كنتيجة طبيعية للاحتلال القسري الذي يفرضه الطرف الصهيوني على

الارض العربية وأصحابها الشرعيين .

وبصور الفيلم الشاب الفلسطيني في صورة بوهيمية بدائية كحيوان جنسي ، وهو ما يجعله بالتالي صيدا ثمينا لارضاء رغبات الفتاة اليهودية التي تلتحق بأسرتها في القرية بعد عودتها من الدراسة في تل ابيب ، وحيث يوحي الجو الحار المشبع بغبار رياح الخماسين الشهيرة — التي يستمد الفيلم اسمه منها ، بالعديد من الايحاءات الجنسية الواضحة !

ولا شك ان مشاهد الجنس بين الشاب الفلسطيني والفتاة اليهودية ، هي ما تخضع جمهور الشبان المراهقين من المشاهدين العرب بالأرض المحتلة ، الى التصفيق والتهليل داخل دور العرض ، كما اشارت الى ذلك الصحافة الاسرائيلية ، فالتفاء الجنسي هنا يخلق لدى الجمهور المراهق ، نوعا من التفوق الوهمي الزائف .. على الشاشة بالطبع !

واذا كان الفيلم ، بعد كل هذا يخدم بلا شك الدعاوى الصهيونية الرسمية ويدعمها ، فقد كان طبيعيا بالتالي ان يحصل على جائزة احسن فيلم اسرائيلي عام ١٩٨٢ في المسابقة السنوية التي ينظمها المركز الاسرائيلي للسينما (وهو جهة حكومية رسمية) .. كما رشح الفيلم بعد ذلك ، لنيل جائزة أحسن فيلم اجنبي في مسابقة « الاوسكار » الامريكية الصهيونية المعروفة !

* نحن والمهرجان :

طوال اكثر من ثلاثة اسابيع ، اثار مهرجان الفيلم اليهودي في لندن ، موجة عاتية من الدعاية الصحفية والاعلامية التي تبناها الصحفيون والكتاب اليهود الصهاينة المنتشرون في اجهزة الاعلام البريطانية . واستقر المهرجان عن شراء التليفزيون البريطاني وبعض شركات التوزيع السينمائية لعدد من افلام المهرجان تمهيدا لعرضها في التليفزيون ودور العرض التجارية.

ويطرح هذا امامنا ضرورة التفكير الجدي في اقامة مهرجان سنوي للفيلم العربي في بريطانيا وهو أمر ليس صعبا في الوقت الراهن في ظل السلطة الحالية التي تدير مجلس بلدية مدينة لندن الكبرى الذى يضم العناصر التقدمية المضادة لسياسات التمييز العنصرى والتي تقف بصلابة مع حقوق الانسان وحقوق الاقليات في بريطانيا وتأييد منظمة التحرير الفلسطينية ، ومن الممكن استغلال سلطات هذا المجلس وغيره من المنظمات الأخرى انطلاقا حتى من نظرتها الحيادية الخالصة في أضعف الاحوال ، من اجل تنظيم مهرجان سنوى للسينما العربية والفلسطينية ، تحت اشراف جهة مسئولة مثل الجامعة العربية او اية جهة أخرى تملك التقدم بمشروع متكامل لتحقيق هذا المهرجان ورصد آثاره .

ان هذا هو افضل ما يمكننا ان نقوم به الآن ، للخروج من حالة العزلة الاعلامية المفزعة التي نستسلم لها مكتفين بترديد الكلمات الجاهزة عن السيطرة الصهيونية ، دون ان نبذل محاولة جدية للتصدى لها ومواجهتها ، عن طريق استغلال الطاقات الكبيرة لجالياتنا العربية في الخارج . ولا شك ان المواجهة في الخارج من خلال هذا الشكل او غيره ، تدعم كثيرا المواجهة الرائعة التي تتصدى لها منظماتنا وتجمعاتنا واحزابنا الديمقراطية في الداخل .

رسالة باريس

هنرى ميشو .. شاعر الفوضى الجميلة

اعداد : أحمد اسماعيل

كان يحفظ الصمت فى داخله ، ويرى أن العالم حالة داخلية منه . يعشــق الاصغاء ويستبق الموت ، ويكره الكتابة لانها « تصرفه عن الحلم » .

هكذا عاش هنرى ميشو ، شاعر فرنسا الكبير ، الذى غاب عن الحياة تاركا أشياءه « التى لم تكتمل » رغم بلوغه الخامسة والثمانين !

شاعر أم رسام ؟

يجيب الناقد « جان مارى دو نواى »(١) ، أنه « على الرغم من هــــذا الانتماء المزدوج — لا يمكننا توحيد نشاطاته فى مجال الكلمة ، ومجالات الشكل واللون . فحين انتهى الى الرسم ، كان ذو شهرة واسعة ككاتب ، لكن رفضه للكلمة اصـــطدام بعقبات كثيرة قبل أن يجد البديل » . لقد كتب ميشو « ليعثر على شىء » ، ورسم « ليعثر على شىء آخر . كان يرى جيدا . ويقول « أنت مصر على تسلق السلم .. فماذا لو انتهيت الى المشنقة ؟! »

بين « تحويل الحياة » (رامبو) ، وتغيير العالم (ماركس) — وقف ميشو راغبا فى احتفاظه بالمسافة التى فصله عن السورياليين وضوضائهم ، فى اكتشاف أقصى حدود العالم انطلاقا من الاعماق ، وصولا الى « الكائن » — اى فى اتجاه الجوهرى فيه . لذا كان يحفر فى القشرة (فى «الظاهر ») ليصل الى الممكن فى اتصال جـــــوهر العالم والكائن ما »(٢) ، فراح طوال حياته يجرب اختراق المألوف والجاهز والمادى وصولا الى الناحية الاخرى من العالم ، الى المساحات التى يسميها « داخليــة » وغريبة . وكأنه بذلك يعيد اكتشاف « الظواهر » حين يريد « تسجيل » مايمر من بين يديه « لان ما بين يدينا وما هو معروف لدينا أيضا يفقد أهميته بالنسبة لميشو »(٣) .

* التجربة المستحيلة

عاش ميشو فى غربة مطلقة عن العالم ، بل فى عزلة عميقة ظهرت ملامحها الاولى منذ بلوغه . أثر الوحدة على العالم الخارجى الذى لم يلبث أن رفضه مطلقا . وحـــين

(١) ناقد فنى بجريدة الموند الفرنسية .
(٢) هنرى ميشو . ساتركليا . بسام حجار . جريدة النهار .
(٣) انفجار الاعماق جريدة الموند . عدد ٢٦ اكتوبر ١٩٨٤ .

قدمه اندريه جيد في محاضرته الشهيرة « لنكتشف هنري ميشو » في ١٩٤١ وصفه وصفه « بالمنعزل » ، المنسحب من العالم . ولعل صفة التعبير هو الصديق الكلام عن شاعر لم يختطفه البريق الخارجي ولا المناظر ولا الاشياء اللامعة ، بل اصيب بحالات الاصغاء الداخلى ، فراح ينصت الى ذاته والى احلامه وهواجسه وتمزقاته الروحية »(٤).

كانت ذاته هي المنبع الاول لاحلامه وهواجسه واشكاله وقصائده . وانطلاقا من هذه « الذات » يبدأ ميشو رحلته لاكتشاف لغته الجديدة وعوالمه . وشعره لا يعود الا الى نفسه محاولا القبض على « الدوار » وعلى الخدر الذى يشع في ثنايا الكلمات لذلك يتعرى ميشو من ذاته في قلقه في الشعر ، ويدخل في مدار « الجاذبية الداخلية والتوتر» دون ان يتخلى عن الفانتازيا والطلاقة(٥) .

اكتب اليكم من بلاد ضائعة فيما مضى

اكتب اليكم في بلاد المعطف والظل .

نحيا منذ سنوات

نحيا على جسر الراية المنكسة

آه أيها الصيف

أيها الصيف المسمم

ومنذ اغلب الاوقات النهار نفسه

النهار في الذكرى الموشاه

هكذا شعر ميشو . مزيج كلمات وصراخ وجروح وكوابيس واعضاء وتفتحات ، تنصب كلها في اطار القصيدة ، وترفعها الى مدارك الحدس الصوفى النابع في الحس الجسدى والرغبة . فالميتافيزيقى ينحل في الحس والعضوى . بل ان الحس طريق النفس الى الظهور ومادتها(٦) .

* الرسم .. أو استقلالية الخطوط !

« .. تغلغل في أعماق الرسم الصينى . وكنت حين اراه ، او قد بلا رجعه الى عالم الاشارات والخطوط » . بهذه الكلمات تحدث ميشو عن معرضه الاول الذى اقيم في صالة عرض « بيرلوب » عام ١٩٣٨ ، واستخدام فيه الجواش والراشة والحبر الشينى. فالرسم لدى مكويشو « تغريب » ، وثقة كبيرة في « الظلام والليل » .

يعشق العتمة والخلفيات السوداء . حتى انه اسمى واحد من كتبه « الليل يتحرك » . فالليل بالنسبة له عندما يتحرك « يمنح الحياة لكائنات بنيأة » !

---

(٤) هنرى ميشو . عبده وازن . جريدة النهار .

(٥) جلبير لاسو . ناقد بجريدة الموند .

يقول جلبير لاسو(٦) — عندما يسم ميشو فانه « يعقد مصاهرة مع الليل والفراغ ». فهو مولع بالتخريب الذى لم يتوقف عند أسلوب واحد — بل أخذ عدة طرائق مبتكرة أهمها « استقلالية الخطوط على السطح » . انه لا يريد لهذه الخطوط ان يخضع بعضها لبعض — ولا يحب لها أن « تذعن » لرغبة فى مضاهاة الواقع وخرائطه . يقول ميشو « الخط يجب ان يبقى أعتريا . يحتفظ بالمسافات . لا يرى المادة . لا يعرف الاذعان . غير ساند . غير مرافق . غير مرتبط » . ولعل هذا الاعتراى لاستقلالية الخط ، هو الذى أكسبه تلك « الممارسة الفوضوضية » المبتهجة ! انها ممارسة ليست ماهرة أو غيره ماهرة ، ولا تبحث عن الاعجاب او الاستياء . لكنها ترفض ارادة البنـاء والتشييد . فميشو عدو لكل انواع الارتقاء !! ليس من ناحية الاصرار على عصيان القواعد ، ولكن فقط .. وببساطة لانه يترك يده لترسم دون الكف عن الاكثار ومضاعفة الاشـارات . ومن ثم وقع ميشـو فى مصيدة الادمان والهلوسـة . فهـو يريد أن يرسم فقط . دون املاء أو « قيـود اصطناعية » . يريد أن يلمس المطلق « المتكامل والمتنامى » الذى يحقق اتحـاده بدورة الزمن الكاملة ، ونفاذه الى الداخل الكونى . ولكن نتيجة البحث جاءت محزنة .. فقد تحولت المراهنة الى غواية . وراحت كائناته الغريبة تطل من رأسه — تحت اظلة المخدر — « ممسوخة .. معتكرة .. متخبطة فى ظلمه الكون » . ولكن هـل يحق لنا ان نقتفى « هذيان » ميشو على هذا النحو العقلى البارد والمعادى ؟ ان فن ميشو « تعبير متوحش وشفاف وساحر وملىء بالايقاعات والرغبات الغامضة . هـو شىء من السـحر المختلط بالازدراء . ينطلق من حالات التدمير الى حالات البناء الداخلى ، فتخلق اطرها واشكالها ورسومها وايحاءاتهـا . هوفن يذكرنا دوما بويلم بلاك الذى ما ان تنفـذ نصوصه تحت الجلد .. « حتى ينتشر الوباء » .

اقـرأ لهـؤلاء

فى العـدد القادم والأعداد التالية

د. لطيفـة الزيات	محمود أمين العالم
د. عبد المحسن طه بدر	د. جابر عصفور
د. رضوى عاشور	د. السعيد بدوى
عبد الحميد ابراهيم	حسـين مروه
فاروق عبد القادر	د. شريف حتاتة

حوار مع الدكتور جابر عصفور

أنا لست طرفا في مشكلات الغرب النقدية ولكنني طرف في مشكلات واقعي .. قضيتي هي الإنتقال بالمجتمع من الضرورة إلى الحرية

اجرته : عبلة الرويني

رغم انتمائه اليساري المعلن الا انه لا يهوى نسف الفلك ولا يقوى على اكتساح رقعة الشطرنج .. انه مغرم دائما بجدلية الصراع المستمر بل ومغرم ايضا بتلمس النظرة المعقولة للأشياء .

لكن ابرز سماته كناقد هي قدرته على احداث (الدهشة) وطرح السؤال الجديد .. قد يحمل في ثناياه انبهارا غريبا .. وقد لا يجيب احيانا على معظم الأسئلة لكنه يظل دائما قادر على خلق السؤال الطموح .

انه الناقد الدكتور جابر عصفور استاذ الأدب العربي بجامعة القاهرة والمعار حاليا الى جامعة الكويت .

*** كيف يبدأ التساؤل عندك ؟**

: اظن ان كل حركة ابداعية قائمة على نوع من السؤال الجديد بشرط ان يكون جديدا في مكوناته ، جديداً في طموحاته .. وبديهي أن اي سؤال جديد لا يمكن ان ينطلق الا بنوع من الاحساس بالدهشة .. وكما ان الدهشة هي العلامة الأولى على عين الفنان ، العلامة التي تجعله يرى العالم رؤية بكر .. فالدهشة هي العلامة الأولى على وجود الناقد الأصيل لأنها هي التي تجعله يرى الأعمال الابداعية كما لو كان يراها لأول مرة وحتى بطريقة تجعل القارىء لهذه الأعمال

كأنه يراها لأول مرة .. فبدون الدهشـــة باعتبـــارها (العله) وبدون السؤال الذى تثيره الدهشة باعتباره (المعلول) لا يمكن ان يوجد ابداع وبالتالى لا يمكن أن يوجد نقد ولا يمكن ان توجـــد ثقافة بل واكاد اقـــول ولا يمكن أن توجد حضـــارة .

* الى اى مدى حققت طرح السؤال فى كتبك ؟

: ان كل ما احاول عمله حتى الآن هو اكتشاف منهج .. فالمشكل اننـــا فى النقد مستهلكون أكثر منا منتجين ، نأخذ نظـــريات عادة هى نظريات غربية ونستهلكها ولهذا كان السؤال الذى طرحته على نفسى بشـــكل جـــاد جدا : كيف يمكن ان نكون منتجين للنظرية النقدية ؟

وكان لابد لى من طرح مجموعة من الاسئلة فى كتبى . فالكتـــاب الأول (الصـــورة الفنية) عبارة عن طرح سؤال واسع على التـــراث النقدى كله باعتباره تراثنا لاستكشاف مجموعة من الاجـــابات تؤسس موقف نقدى معـــاصر .. واستمر هذا فى كتابى الثانى (مفهوم الشعر) لكن بدلا من أن يكون الســـؤال الأول متصلا بالجوانب الخيـــالية من العملية الابداعية أصبح الســـؤال اشمل من مفهوم الشـــعر .. اما كتاب (المرايا المتجـــاورة) او دراســـة طه حسين .. فقد كان السؤال فيـــه مطروحا على التراث القريب .. فاذا كان الآمدى وعبد القاهر (تراث قديم) فطه حسين (تراث قريب) ..

اننى احـــاول دائمـــا البحث عن صيغة نقـــدية استطيع ان اقول بهـــا فى النهاية انهـــا تنتسب الى وانى منتجها بشـــكل او بآخـــر ولا استهلك فيهـــا مفهوم نقدى ليس من صنعى .

* لكنك ذكرت فى مقـــدمة كتاب « المرايا المتجـــاورة » انك حققت التجـــاوز حتى على طه حسين ووصلت الى اجـــابة التساؤل ..

* هل يعنى ذلك وصولك للصيغة النقدية الخاصة ؟

: استطيع القول وانا مطمئن نسبيا – فلا يوجد اطمئنان كامل – انه صار عندى احساس بأن هنـــاك منهج ما اتعامل معه .. منهـــج يعتمد على تحليـــل موضوعى للعمل الابداعى واكتشاف دلالته مع الالحاح المستمر على البعد الاجتماعى لهذه الدلالة لكن بطرائق اكثر تعقيـــدا ممـــا اعتدنا عليـــه .

*** ملامح هذا المنهج الى اى مدى جذورها غربية ؟**

: فى تقديرى ان ملامح هـذا المنهـج ليست غربية بمعنى اننـا لا نستطيع أن ننسبها الى ناقد محـدد .. يعنى انا لا يمكن أن أكون بنيوى على طريقـة (بارت) أو بنيـوى على طريقة (جولدمان) أو حتى ناقد ماركسى على طريقـة (لوكاتش) لكن مؤكـد أن هنـاك تأثرات .. وبنفس الوقت لا أستطيع ان اقـول عن نفسى انى ناقد تراثى على طريقة (عبد القاهر الجرجانى) لكن ما استطيع ان اطرحه ان الممارسة النقـدية التى اقوم بهـا هى نوع من الوصل المستمر بين مجموعة من الأطراف تبـدأ من واقع أدبى متعين تحـاول ان تقـوم بعملية جـدل مع هذا الواقع الأدبى وفى الوقت نفسه تحـاول ان تقوم بعمليـة جـدل مع تراثهـا النقدى ومع تراث الآخر على الضفة الأخرى للبحر المتوسط أو الأطلنطى .. لكن نقطة البـدء هو الواقـع الأدبى المتعـين ومشـكلاته .. وبهذا الشـكل لا أستطيع القـول بأن هذا النـوع من النقد ممارسة غربية أو ممارسة تراثية وانمـا هو ممارسة لنـاقد عربى يعانى مشـكلات عالمه العربى بما يموج به هذا العـالم من تيـارات ومشكلات ويحاول فى الوقت نفسه أن ينتج صياغة خاصة به .

*** الغرب هل هـو حضـارة ام ايدلوجيـة ام امبريالية .. وهل يمكن الفصـل بين القالب والمضمون وانت تتعـامل مع الثقـافة الغربيـة ؟**

: ليس هنـاك غرب واحـد .. الغرب كلمـة نستخدمها أحيانا وهى تنطوى على عمومية شديدة جـدا .. هنـاك الغرب الرأسمالى التقليدى وهنـاك الغرب الاشتراكى الشيوعى وهنـاك الغـرب الذى يسمى بالاشتراكية الديمقرطية .. فليس هنـاك الغرب المسطح هذا لكن هذا الغرب المتعـدد المتنوع هو بذات الوقت مجمـوعة من الايدلوجيات المتعددة المتنوعة المتصارعة وفى نفس الوقت هـو مجموعة من المنـاهج النقدية المتعددة المتصارعة ونحن بالضرورة طرف يتلقى معطيات هذا الغرب .. لكن هنـاك فرق بين التلقى (السالب) الذى يأخـذ دون نقد والتلقى (الفـاعل) الذى يصـبح عمليـة انتـاج ويمارس عملية تقـويم فهو يختـار من هذا الغرب ويتمثل معطيـاته النقدية ويتخذ موقفا عقليا صارما ازاء هذه المعطيـات ثم يصوغ من هذا كله مجموعة من العنـاصر التى تعينه على مواجهـة مشـكلاته هو .. بعبـارة ابسط انا لسـت طرفا فى مشكلات الغرب النقـدية

لكن انا طرف فى مشكلات هذا الواقع .. وصلتى بمشكلات الغرب النقدية تبدأ من مشكلتى انا ... حيث لا آخذ الا ما يفيدنى ابتداءا وما يتناسب معى أصلا ..

*** ربما يقودنا هذا الى مشكلة وافدة مثل مشكلة الحداثة ..**

: بعض النقاد وبعض المبدعين عندما يتحدثون عن (الحداثة) يكون فى ذهنهم كلمة (مودرنزم) او (ما بعد المودرنزم) وانا اظن ان هؤلاء يخطئون خطأ شنيعا لسبب بالغ البساطة لانهم لا يقيمون عملية جدل مستمر مع واقعهم .. فنحن لدينا حداثة لكنها ليست « المودرنزم » الغربية وانما حداثة متميزة ناتجة من جدل معقد مع واقع تاريخى محدد له صفاته وسماته التى تنتج حداثة بالفعل هى حداثة متميزة عن غيرها من الحداثات ... اذا لم ندرك خصوصية الظاهرة قمنا بعملية تزيف لواقعنا من ناحية وعملية تزيف لوعينا بهذا الواقع من ناحية اخرى ... اننى اصر على أن يكون لدينا خصوصية للمفهوم .

*** فى ظل تلقى سالب او موجب للثقافة الغربية وفى ظل تنوع ايدلوجى غربى فى عالمنا العربى .. لاى حد يمكن تحقيق خصوصية التجربة .. ولاى حد يمكن تحقيق نوع من التمحور حول ثقافة عربية واحدة .. ام ان هذا مطلب مستحيل ؟**

: هناك قوى متصارعة فى العالم العربى والنقاد فى اخر الأمر ينتمون الى هذه القوى المتصارعة بشكل او بآخر وعلى حسب موقفهم من الواقع الاجتماعى يأخذون من التراث شكلا دون غيره او يأخذون من الغرب شكلا دون غيره .. ولهذا السبب نجد ناقدا يتبنى أفكار النقد الجديد فى امريكا المرتبط بتصور سياسى معين بينما ناقد آخر يأخذ نظرية « الانعكاس » المرتبطة بتصور سياسى مضاد .. فلنتفق مبدئيا على ان تصارع مجموعة من الايدلوجيات فى العالم العربى يؤدى الى تصارع مجموعة من المفاهيم النقدية وان هذا التصارع يؤدى بالنقاد الى الاختيار سواء من التراث او من الغرب بما يتفق مع مفاهيمهم الايدلوجية وفى تقديرى ان هذا امر طبيعى فلا نستطيع ان نحجر على ناقد فيما يتصل بتوجهه الايدلوجى لكن ما ينبغى ان يوضع فى الاعتبار باستمرار هو الناتج اى مدى ما يترتب على ممارسة هذا الناقد فى الواقع الأدبى .. فاذا كان الناتج يثرى الواقع الأدبى ويدفعه الى مزيد من العمق ومزيد من الغنى ومزيد من الاسئلة ومزيد من الاستمرار فى هذا الناتج فان ذلك يحدد قيمة الممارسة النقدية ..

وفى ضوء هذا بديهى أن اكون منحـــازا الى مجموعة من الممارسات النقدية ومضـــاد الى مجموعة أخرى من الممارسات النقـــدية لكن فى نفس الوقت مؤمن بأن حركة الواقـــع هى التى تحسم الأمر وتؤدى الى ســـيادة ممارسة نقدية دون غيرها لكن بذات الوقت انا اتصـــــور أن الصـــوت الواحد هو باستمرار صوت فقير وان الاصوات المتعددة علامة غنى وان الادب اهم شيء فيـــه هو حرية الابداع وحرية التجريب ولهـــذا السبب لا اتصور انه فى يوم من الأيـــام سوف تتحقق ســـيادة لنظـــرية نقدية سيادة سلطوية وحتى اذا حـــدث ذلك سيكون الأمر كارثة .

*** معنى ذلك انك ضد التمحور الثقافى العربى ؟**

: بالتأكيد .. لكن حتى يتضـــح كلامى .. او القـــول بأنه لا توجد نظـــرية نقدية تفرض من سلطة مهما تكن هذه الســـلطة لكن بذات الوقت قد توجـــد مرحلة من المراحل يكون للأمة توجهـــا عاما موجب .. هـــذا التوجه العـــام يفرض نوعا من الصيرورة نوعا من الانتشار نوعا من القوة على نظـــرية نقدية دون غيرها تناسب اللحظة التاريخية لهـــذا التوجه .

*** عندئذ يصـــبح للتجربة خصوصيتها ؟**

: ليس فقط خصوصيتها وانما حتى انتشار النظرية يصبح مرتبطا بحركة الواقع نفسه المهم دائمـــا الا تفرض النظرية من أعلى والا توضع قواعد فوقيـــة .

*** هل غيـــاب الخصوصية النقدية راجـــــع اساسا الى عدم استناد النقـــاد الى اصـــول واسس الصراع الحقيقى فى مجتمعنا العربى ؟**

: غياب الخصوصية النقدية فى العالم العربى مسألة شائكة جـــدا لأن هنـــاك مجموعة من الممارسات النقدية فى تصورى تقـــــدم هـــذه الخصوصية .. ربما صوتها خافت جـــدا وضئيل وليس هو الســـائد وليس هو العـــالى النبرة لكنها موجـــودة وتقـــدم انتاجا ملحوظا .

*** مثل ممارسات من ؟**

: لا دعى لتحديد اسماء فالأسماء دائما مشكلة لكن هناك مجموعة من النقـــاد موزعين على العـــالم العربى فعـــلا افلحوا فى تقـــــديم ممارسات نقدية تنطوى على خصوصية واضـــحة ، لكن هذا الوضوح

نسبى لأن هذه الخصوصية لم تبرز بعد الى درجــــه الاكتمال ولم تصل بعد الى مرحلة التأسيس رغم وجــودها .

اما اذا اخذنا الصــــورة من جانبهـــا السالب فقد نقــول ان النقد العربى فى آخر الأمر هو نقد تابع للنقد الغربى وانه يتغير بتغير النقــد الغربى .. يعنى مثلا البنيوية كانت موضة او حــركة فى فترة من الفترات ما ان انتهت فى أوربا حتى بدأنا نحن فى أن نطبقها وكأنها اصبحت موضة .. البنيوية الآن ماتت واصــبح هنــاك نقد يسمى بنقد (اللابنـــاء) او (الهــدم) واكاد اتصـــــور ان بعض النقــاد سيلهثون وراء هذه الموضه الجـديدة لكن فى آخر الامر النقــاد الذين يجرون وراء هــذه النظــريات نقــاد غير مؤثرين يبهرون العين لأول وهلة ، يخدعون لفتــرة لكن فى آخر الأمر يظل نقدهم غير مؤثر وغير مؤسس .

*** تكاد تدين نفسك لأنك ساهمت فى تقـــديم البنيوية فى القـــاهرة وبقــدر من الانبهـــار ؟**

: أنا أعترف بأنى اسهمت فى تقـــديم البنوية واعترف أيضا انى لو اتيــح لى فرصة تقـــديم ما بعد البنيوية ســأقدم ما بعد البنيوية لكنى أعترض على ان يكون تقـديمى للنظرية (انبهـــاراً) فالمقصــــود بالتقـديم كما مارسته هو أن يشعر المثقف العربى انه يعى التيــارات الفــاعلة فى عصره .. والبنيوية وغير البنيوية هى جزء من التيــارات الفاعلة فى هذا العصر .. وهى جزء من خطاب هذا العصر .. فلكى يكون المثقف العــربى فاعلا بالمعنى الحقيقى للفاعلية فلابد ان يرتفــع الى مصاف لغـــة العصر حتى يتخذ منها موقفا .. اننى لم اقــدم انبهارا فى مقالاتى بل على العكس الحس النقــدى فيهـــا واضح على القارىء بل وأطالبه أن يشترك معى فى التســـــاؤل والمناقشة ويشترك معى ايضــــا فى النقد بمعنــــاه الفلسفى .

*** وهل العقل العربى يتحمل هذا الخطاب العصرى ؟**

: لو اعتبرنا هذه النظريات متقدمة على العقل العربى فكأننا نسلم باننا لسنا جديرين بالحياة فى هذا العصر .. لكن العقل العربى جدير بأن تقدم له البنيوية وما هو أصـــعب من البنيوية لكن المشـــكلة ان الثقافة المصرية ظلت طوال فترةطويلة نتيجة لظروفسـياسية معروفة تثبت نوعمن الثقافة الرجعية المتهافتة تم خلالها استلاب مخ الانسان العربى واعادته الى فترات ضـــحالة وانحدار .. وعندما صـــدرت مجلة مثل (فصول) وقدمت هذه التيارات النقدية الجديدة بدا الأمر بمثابة صدمة حادة الأمر

الذى لم يكن يمكن أن يبدو لو كان مسار الثقافة فى مصر مستمرا بشكل طبيعى . . ان عنف الصدمة علامة صحة لانه على الاقل بدات نلس تتساءل حول قيمة مناهجها النقـدية بل اظن ان كثيرين بدأو فى تغير مناهجهم النقـدية . . الاضلاء بدأو التغير لا لتقليد البنيوية وانما لكى يقيموا حوار جدلى خصب مع البنيوية وغيرها . . .

فى تصورى ليس هناك نظرية متقدمة او متعالية على العقل العربى وانما سنظل متخلفين ما دمنا مقتنعين بتخلفنا . . سـنتقدم عندما نطرح السؤال عن تخلفنا ونبدأ فى محاورة العالم المتقدم .

*** يرى البعض ان هـذا الانشغال الصـعب بتلك النظريات النقـدية الوافدة يشكل نوعا من الترف العقلى فى ظل غياب الحل الاقتصادى او قصوره على مستوى واقع الفرد العادى ؟**

: الناقد فى اخر الأمر له موقف سياسى وإن النـاقد انسان مثقف يسعى بوسائله الخاصة لتطوير مجتمعه ونقله من مستوى (الضرورة) الى مستوى (الحرية) والناقد هنا يتفق مع رجل السياسة ويتفق مع عالم الاقتصاد . . فاذا قصر الاقتصـادى فى تطوير نظريته الاقتصـادية وفى تعميق جدل هذه النظريات اظن انه يتخلى عن انتمائه السياسى فى الوقت نفسه اذا قصر الناقد فى تطوير وتعميق نظرياته النقدية فى جدلها مع واقعه اظن انه قصر فى انتمائه السياسى ، فلا يوجد فاصل بين الاثنين فالمفروض ان يتحرك الفكر مع الواقع حركة متحدة .

***وما هو انتماءك السياسى الذى تنطلق منه كناقد ؟**

: انا اشرت له عندما تكلمت عن النقلة من مستوى (الضرورة) الى مستوى (الحرية) وبهذا الشكل فأنا مصنف مع اليسار . .

*** موقفك بالضبط من اليسار ؟**

: فى هذه الحالة اعترض على توجيه السؤال فالأفضل ان يطرح على كتاباتى . . ماذا تنبىء وما هو الموقف الذى يستشف منها . .

*** عنـدما يصل العلم الاسرائيلى الى مواقع الثقافة المصرية هل تشعر بسقوط ثقافتنا ؟**

: اسمحى لى ان اعترض على السـؤال . . فأنا على الاقل لدى فكرة ما عن الثقـافة الاسرائيلية كثقافة عادية ولهـذا لا اخشى

منافسة الثقافة الاسرائيلية للثقافة العربيــة بل على العكس اذا جــاز لاحــد أن يخشى فالاسرائيليون هـــم الذين يخشون على ثقافتهـــم وليس نحـــن .

*** انا لا اتكلم فى الخشــية او المنافسة ولكنى اتكلم فى قضية الســماح بالتواجد او التطبيــع والتعايش الثقافى ؟**

: هنــاك صراع عربى اسرائيلى مســتمر .. وان يقــوم حاكم بعقد معاهدة ســلام هذه مسألة تخصه اما الصراع فسيظل قائمــا على المستوى الحضــارى والمستوى الثقافى ، وان خفت او تضاءل هــذا الصراع على المستوى العسكرى فهذا لا يعنى توقف الصراع طالمــا ان بقيــة اشــكال الصراع مستمرة .. على الأقل هذه نظــرة (معقولة) للأشــــياء .

*** وماذا عن (النظرة المعقــولة) لثقافة القاهرة حاليا ؟**

: هذا سؤال صعب وقد يساعدنى فى الاجابة عليه أن اتساءل اى قاهرة ؟ لأن من الواضـــح أن هنــاك أكثر من قاهرة .. هناك القــاهرة التى تنطقها المؤسسات الرسمية اى (قاهرة الدولة) .. وهناك القاهرة التى تنطقها احزاب المعارضة وهناك قاهرات أخرى عديدة ..

ان من ينظــر الى الشــكل الرسمى لثقافة القــاهرة ممكن أن يتهمه بالتهافت لكن هذا النــاظر ايضا متهافت لأن هناك الأوجـــــه الأخرى من الثقافة المصرية التى تؤكد وجــــودها وتفرضه خــــارج مؤسسات الدولة واظن هذه لا تتهم بالتهافت بل على العكس ان لهــــا اهميتها وموقعهـــا من التأثير .. لكن المشــكل ان ثقافة القــــاهرة الحقيقية ثقــافة مهاجرة حتى وهى مقيمـــة فى القــاهرة يعنى مثقفينا وكتابنا اما مغتربون فى المــكان او مغتربون فى الكتـــــابة .. ومازالت اصواتهم لا تجد القنــوات السليمة الصحيحة .. ولا تجد دور النشر التى تقــدم انتاجهم بالشــكل اللائق .. لكنهـــم على الرغم من ذلك مؤثرين وما زالوا يعلمون الناس .

استقلال المرأة فى الاسلام

تأليف : الغزالى حرب

عرض : السيد زرد

تشير الاحصاءات الى ان الكتب الدينية تمثل اكثر من خمس ما صدر من كتب فى مصر خلال السنوات القليلة الماضية .

والواقع أن ذلك يأتى متوافقا تماما مع موجة « الأسلمة » التى اجتاحت مصر والبلدان العربية فى السنوات الأخيرة .

والملاحظ على اغلب مايصدر من كتابات انها تاتى فى احايين كثيرة كمجرد استجابة لاحتياجات سوق النشر ، أو مسايرة الية لتيار قائم ومتنام .كذا يتلاحظ انحصار معظم الكتابات فى اطار المنقول عن الفقهاء القدامى شرحا وتفسيرا واعادة عرض ، دونما وجود محاولة حقيقية « للاجتهاد » واعمال الرأى استنادا للاصول الأولى.

ويأتى الكتاب الذى نعرض له «استقلال المرأة فى الاسلام» ليضاف الى قائمة المحاولات المخلصةوالشجاعة لتبيان الوجه والشجاعة لتبيان الوجه الحقيقى والمشرق للاسلام فى واحدة من اهم القضايا .. ويبرز مؤلفه «الغزالى حرب» كواحد من الكتاب الاسلاميين المؤمنين بعظمة الاسلام والمقدرين لقيمة الانسان والعقل البشرى .

« باسم الله جل جلاله ثم باسم التطور تجلى جماله » هكذا يستفتح الغزالى حرب مؤلفه ، محددا منطلقاته الفكرية دون مواربة او خشية،

ثم ينقل عن قاسم أمين احدى عباراته ، كأنه يشير — بوعى تام — الى كونه امتدادا لتلك المحاولات الحميدة والمفيدة للانتصار للمرأة ، انتصار للاسلام الحق الذى يرى فى المرأة ندا للرجل وشريكا له فى رحلة الحياة .

والمؤلف يجنح فى كتابه الى اشراك القارئ، فيما يعرض له فنراه يستحضر المتلقى ويخاطبه مباشرة فينكسر الجمود .. وينجح فى اقامة آصرة حميمة بينه وبين قارئه منذ الأسطر الاولى ، اذ يهدى كتابه الى زوجه وبناته ، فيستشعر القارئ — على الفور — أن الكاتب ليس غريبا عن «قضية المرأة » التى يتناولها بالبحث، وان الخبرة الواقعية ماثلةفيما يبسطه من آراء .

استكناه وجه الحقيقة فى قضية المرأة ، ذلك هم « الغزالى حرب » . مرجعه الأول هو القرآن الكريم لا كتب الفقه والآثار ، ووسيلته هى البحث الموضوعى لا « خطب المنابر وسيوفها الخشبية وتهاويلها الوعظية » بعيدا عن كل ما نسبه المترمتون للاسلام الخالص الأصيل .

بل أنه فى هيمنه واعتداده بصواب موقفه ، لا يتحرج من مهاجمة بعض ذوى الاسماء الطنانة فى تراثنا القديم والحديث ، كأبى حامد الغزالى وعباس محمود العقاد ذوى النظرة المتخلفة تجاه المرأة . فلقد افرد الرد على كتاب « المرأة فى القرآن » للعقاد صفحات عدة ادحض ما جاء به من دعاوى تحط من شأن المرأة ، اذ عقب عليه فصلا فصلا باسهاب ، الأمر الذى يؤخذ عليه ، لانه مر على صدور كتاب العقاد اكثر من ربع قرن وقل الى حد كبير

تداوله وندرت الاشارة اليه ، في حين انه ظهـر في الاونة الاخيرة ركام من الكتب التي تحوى من المغالطات اضعاف ما وقع فيه العقاد وتستاهل — بحق — عناء الرد والصد .

ان تعالى الرجل على المراة باسم الاسلام لهو اعجوبة الاعاجيب ، والغزالى حرب في دفاعه عن المراة يمضى في تفنيد مزاعم المتجنين اشانها ليؤكد ان القول باسبقية خلق آدم لخلق حواء هو من الاسرائيليات التي لا يسندها دليل واحد صحيح ، بل انه — استنادا الى نص القرآن الكريم — ينفى عن حواء تهمة غواية آدم والتسبب في اخراجه من الجنة.

ويذهب المؤلف عند تعرضه لمسالة تعدد الزوجات الى ان من مرونة الفقه الاسلامى وواقعيته المستنيرة ، انه اعتبر تعدد الزوجات خاضعا للظروف الاجتماعية والاقتصادية والصحية التي تحيط بالفرد والاسرة والمجتمع ، واعتبره تارة مباحا وتارة مكروها وتارة حراما .

كما يرى في الحجاب صورة من صور النظرة المتخلفة للمراة ، وينفى الصلة بين الدين والحجاب .. ويسخر سخرية مريرة من الازهريين المتزمتين ، رغم ازهريته ،بل ربما شجعه ذلك عليها ،ويأخذ عليهم استبسالهم وشجاعتهم البالغة في مواجهة المراة ضد « الفتنة المزعومة » دون ان يجترئوا على الوقوف ضد الظلم .

ان الاسلام الاصيل يعطى المراة الحق في العمل والحق في تولى المناصب العامة .. وليست الدعوة للفصل بين الجنسين سوى نتاج خيال مريض ، ولا تؤدى في النهاية سوى الى ايجاد مجتمعات اشبه بالسجون والمستشفيات والقبور !

انه الكتاب الاول للمربى الجليل الغزالى حرب ، برغم معاناته الكتابة لاكثر من ثلاثين عاما .. كتاب يستحق الاشادة به وبصاحبه الذى اكد مرارا عبر صفحات كتابه على ان التطور هو سنة الحياة ، وانه لمستحيل عودة عقارب الساعة الى الوراء .

في العدد القادم :

الشعراء : محمد سليمان

احمد طه

محمد بدوى

يردون على مقال :

شعراء السبعينيات

ما لهم وما عليهم

الدكتور : حامد ابو احمد

دليـل المصطلحات الأدبيـة

ترجمة واعداد : احمد الخميسي

فن للفن :

الفن للفن ، أو الفن الخالص ، مصطلح يطلق على مجموعة من المفاهيم والرؤى الجمالية ، تشـترك وتلتقى عند ملمح خـارجى يوحـد بينها : التـأكيد على قيـمة الابداع الفنى فى حـد ذاته ، واستقلالية الفن ، وانـكار دوره فى معـرفة واستكشاف الواقع ، أو تفسيره ، أو اتخـاذ موقف منـه . ذلك أن الفن لا يمكن أن يكون وسيلة لشىء ، الفن هدف لذاته .. الفن للفن .

ان ادراك هذه القضـية ، واتخـاذ موقف منها ، غير ممكن بمعزل عن الظروف المحـددة التى تنبثق على أرضها دعـوة « الفن للفن » ، ذلك أن هذه الدعـوة تتجلى بأشـكال متباينة ، وبطرق مختلفة ، بقـدر ما تختلف الظروف الاجتماعيـة والمصـادر الفكرية التى تغذيها وتدفعهـا للبروز . بل أن الدلالة الموضـوعية لتلك الدعوة تختلف هى الأخرى .

كتب تشيرنيشيفسكى(1) بهـذا الصـدد : « الفن للفن .. هذه الفـكرة صارت غريبـة فى زماننا غرابة « الثروة للثـروة » أو « العلم للعلم » .. ولكنها : « كانت ذات مغزى حينذاك ، حين كان من الضرورى للفنـان أن يؤكـد أنه ليس ملزما ... بتزييف الواقـع خـدمة لشتى أشـكال الاضطهاد » . اذن ، فان هذه الدعـوة قـد تبرز فى ظـروف محـددة ، لتشـكل نوعا من الحماية ، يلجـأ اليها الأديب فى مواجهـة القوى المعـادية التى تهـدد خواص الأدب الجمالية ، ودوره المتميز فى ادراك الواقـع . كما قد تنشـأ كرد فعل على تطـرف بعض الاتجـاهات الادبيـة فى اتجـاه « النظرة النفعيـة للأدب » ، أو كرد فعل على محـاولات السلطة ، أو المذهب الاجتماعى ، الرامية لاخضـاع الأدب لهـا . وعلى أية حال ،

---

(1) تشيرنيشيفسكى : (١٨٢٨ — ١٨٨٩ ، كاتب وناقد ثورى ديمقراطى ، طـور علم الجمـال ونظـرية الأدب والنقـد التقـدمى .

فان تلك الدعـوة ، مهما اختلفت الوانها المحـددة ، لا تنشأ الا في تربة التنافر بين الفنـان والمجتمع ، ولا يتأكد ويتبلور ميل الفنـانين الى « الفن الخـالص » الا في تربـة التنافر الميؤوس منه (أى من امكانية تجـاوزه) بين الفنـان والبيئـة الاجتماعية المحيطة به . الأمر الذى يقـود الفنـان الى محـاولة خلق عالم خاص ، يتسم بالجمال ، خلافا لواقـع الحال ، ويجد الفنـان نفسه مندفعا الى المبالغـة في قـدرة الفن ، وتتركز جهوده كلهـا وتصب في العنـاية بالشـكل ، والاغـراق في « الجمـالية » .

في مقالته « الفن والحيـاة الاجتماعيـة » يسـتعرض بايخانوف كيف مدح تيوفيل جوتيـه رائـد « البارناسيين »(1) الشـاعر المعروف بودلير ، لأن بودلير : « دافع عن استقلال الفن استقلالا تاما ، ولم يجعل للشعر اى هـدف الا الشعر ذاته ، واثارة الاحساس الجميل في نفس القارىء ، بمعنى الكلمـة المطلق » .. ولكن بمجـرد ان تجمعت في سـماء فرنسـا سحب الثـورة (فبراير ١٨٤٨) ، حتى اقـدم عـدد كبير جـدا من الفنـانين الفرنسيين انصـار نظـرية « الفن للفن » على استنكار هذه النظـرية ، والتبرؤ منهـا . بل ان بودلير نفسـه اعلن : « نظـرية الفن للفن ، ليست الا نظـرية صبيانية » ، كمـا اعلن ان الفن لابد وأن يخـدم الاهـداف الاجتماعية .

لقـد انعشت خطـوات الحركة الثـورية المزاج الثورى عند اولئـك الفنانين ، واثارت لهفتهم لخـوض المعـارك ، وبددت التنـافر الذى كان قائمـا بينهم وبين مجتمع لا يقدس الا « القطعـة النقـدية من الخمسة فرنكات » ، وفي هدير الحـركة الشعبية ، ادرك بودلير ان الفن « لابـد أن يخـدم اهدافا اجتماعية » ..

لكن انتصـار الثورة المضـادة ، هـو الذى اعاد - نهـائيا - بودلـير الى نظـرية الفن للفن « الصـبيانية » ذلك أن انتصـار الرجعيـة قد كرس « تنافر ميؤوس منـه » بين الفنـان والبيئة المحيطة به .

ومن الممكن رصد شواهد كثيرة على سعى بعض الفنـانين الى «الفن الخالص» ، شواهد تعود الى حضـارات الشرق القديمـة ، والحضـارة اليونانية والرومانية ، منهـا على سبيل المثـال القصائد المقدونية - نسبة للاسكندر المقـدونى - التى ظهرت في القرون الاخيرة من الحضـارة الرومانية . وسنجد مثل تلك الشـواهد ايضـا في أواخر عصر النهضـة ، ممثلة في التجـاه الفني المعـروف بالمانيرزم وهـو اتجـاه شـمل اوروبا كلهـا ، وساد بصـفته الاتجـاه الرئيسى في الفترة الواقعـة بين نهـاية العقد الثالث من القرن ١٦ وحتى نهـاية

---

(1) البارناسيون : فريق من الشـعراء الفرنسيين في النصف الثانى من القرن ١٩، ناصروا نظـرية « الفن للفن » منهم بودلير ، وفرلين .

ذلك القرن . وعبر ذلك الاتجـــاه عن التنافر بين اولئـــك الفنانين ومجتمعاتهم التى اجتاحتها ازمـــة فى كافة ميادين الحيـــاة الاقتصـــادية والســـياسية والاجتماعية . وعكست اعمـــال فنانى المـــانيرزم عـــدم الانسجام بين الانسان والواقع المحيـــط به ، والشك فى استقرار ورسوخ قيم عصر النهضـــة ، واكدت وابرزت « الذات الانسانية » ، واتسمت بالتركيز الى اقصى درجـــة على الشـــكل ، والاسلوب المتانق ، المتكلف .

ان التركيز على الشـــكل ـــ على نحو خاص ـــ سواء عند المـــانيرزم او غيرهم ، وثيق الارتبـــاط بعنصر آخـــر هو : اللامبالاة الاجتماعية والسياسية ، وتفصـــح تلك الاعمـــال عن موقف معروف سلبى .. يشـــكل مضمون تلك الاعمـــال التى يتصـــور مؤلفوها انهم اهملوا المضمون ، لصالح الشـــكل .

وعلى الرغم من وفرة تلك الأمثلة التاريخيـــــة ، الا ان « الفن للفن » لم يتبلور كنظـــرية محـــددة المعـــالم الا فى القرن التاسع عشر ، وكان تبلورها ـــ من الناحية العـــامة ـــ بمثابة رد فعل على تطرف الانظمـــــة الاجتماعية ، والحاحها على « الدور النـــافع » الذى لابد للفن ان يقـــوم به فى « خدمتها » .

وقد اعتمـــدت نظـــرية « الفن للفن » فى تبلورها عى مقـــولة « كانـــــط » : « الحـــكم الجمالى ليس ذا نفع عملى » ، اى ان الفن ليس ذا نفع عملى ،اى انـــه لا فائدة محـــددة يمكن استخلاصها من الفن ، فالفن الذى لا دور له ، ومن ثم فهـــو لا يســـتهدف الا « المتعة الجمالية الخالصـــة » . وتتمثل خطـــورة هـــذه المقـــولة فى انكارها للدلالة المعرفية للفن ، والدلالة الفكرية له . وقد عارض تشيرنيشيفسكى هذه النظـــرة فى مقـــالاته الاولى ، وقام بتفنـــيدها ، واكـــد ان الفن يكتســـب أهميتـــه من مجمـــوعة المعـــارف التى ينشرها فى المجتمع ، (الدلالة المعرفية) كمـــا أن الفن « لا يصـــور الحياة فحسب ، بل يفسرها ايضـــا ، وغالبا ما يتسم الابداع الفنى باهمية « الحـــكم على ظواهر الحيـــاة » (الدلالة الفكرية) .

من ناحيـــة أخرى اعتمدت نظـــرية الفن للفن على بعض مقـــالات شـــيلر التى نشرها فى كتابه : « مقـــالات فى عالم الجمال » ، وبالتحديد على رؤيته وتصـــوره لـــ « حرية الابداع » ، وهكذا انقلبت مفاهيم شيلر ـــ التى دفعت الرومانتيكية الى الأمام ـــ الى ركن نظـــرى ، من اركان « الفن للفن » ، وفى نفس تلك الفترة ظهر المصـــطلح نفسه . ولقـــد برزت هـــذه الدعوة وتبلورت كنظـــرية محـــددة على ارض من تعقـــد وتطـــور التناقضات الاجتماعية فى اوروبا فى منتصف القرن التـــاسع عشر ، وتزايـــد النفوذ الســـياسى الرجعى ، وقمع الانظمـــة لكل حركة شعبية ، الامر الذى اشاع شـــعورا عاما بخيبة الامل ، والنظـــر بتشكك الى امكانيات التطـــور الاجتماعى . فى تلك الظروف اخـــذ السعى نحـــو « الفن الخالص » يتضـــح فى أعمال الكثيرين من انصار الرومانتيكية ، وتشكلت مدرســـة « البارناسيين » ، وكان رائدها الشـــاعر تيوفيل جوتيه ، الذى شن مختلف الحملات على مجتمعه الذى الف المال والحضـــارات

الصغيرة ، مجتمع البرجوازيين الذين يعرفهم جوتيه بانهم : « رجـال المصارف ، والسماسرة ، وكتاب العـدل ، والتجـار ، والحانوتيين .. » وفي هذه التربة من التنـافر بين « البارناسـيين » ومجتمعهم ، أخذت تتحدد ميولهـم كأنصـار لنظرية الفن للفن ، ونظـروا لموقفهم من مجتمعهم ، فقـد كان من الطبيعي أن يمتعضوا من فكرة « دور الفن » أو « جـدوى الفن ورسالته » ، ذلك أن جعل الفن نافعـا كان يعني عندهم اجبارهم على خـدمة أولئك السماسرة ، والتجـار .. وسعى «البارناسيون» الى الوصـول بالشـكل الفني الى أقصى درجـات الكمال ، وخلق الصـور بلغـة مرنة ، تحـدث أشد تأثير في القـارىء ، وقالوا بان الشـعر غاية في ذاته ، ولا يمكن أن يكون وسيلة ، وأن اسـتخدام الشعر لمعـالجة قضايا الواقـع الاجتماعي والسياسي هـو تحقير للشعر ، فليس للشعر من هدف الا « الشعر ذاته » .

ولقد كان بيلينسكي(1) على حـق حين أكـد بصدد « الشعر للشعر » ، و « الفن الخالص » ان : « الفن الخالص ، المسـتقل ، غير المقيد ، او كمـا يقول الفلاسفة المطلق ، لم يتواجد في اى زمان أو مكان » .

وتقع نظـرية « الفن للفن » في تناقض واضـح ، اذ انهـا تنـادى بفكرة « حرية الفن المطلقـة » ، وفي نفس الوقت تحرم على الفنـانين معالجـة المواضيع المتصلة بالواقع والسـياسة والمشـكلات الملحة ، فتنقلب « حرية الفن المطلقـة » الى الحد من حرية الفنـان في اختيـار مواضيع ابداعه .

وقد تشـكلت في أحضان نظـرية الفن للفن ، مختلف الاشـكال والمدارس ، مثل « المدرسة التقليدية » في مجـال الفنون الجميلة ، التي دافعت عن المعـايير الأبدية للجمال ، وعارضت الفنون الحديثة ، على اساس أنهـا « فظـة » .

وفي القرن العشرين ، مازالت النزعة الشـكلية تجـد من يمثلها ويدعو لهـا ، مثل بعض شعراء الرمزية ، (مالارمي) ، ومازالت تعمل على التوسع ، عبر برامـج ومدارس أدبية من نوع « المستقبلية » ، و « الدادية » ومدرسة « اللامعقول » ، وصولا الى مدرسة « الرواية الجديدة » في فرنسا . والحـق ان دفـاع الادب عن نفسه ، لم يعرف ابـدا دفاعا من هذا النـوع الذى تنـادى به تلك المـدارس ، دفـاع من على أرض نظـرية لهـدم الأدب . ولمـا كانت « نظـرية الفن للفن » لم تعد متقبـولة ورائجـة في عصرنا ، أخذ يشيع استخدام عنـاصر منها في تكوين مفهوم الجمـال لدى بعض المدارس الادبيـة ، مثال ذلك المحـاولات الكثيرة الساعية لضرب منهـج تفسير الادب في ضوء ارتباطه بالمجتمع . كما أن فكرة « الفن للفن » تتسرب بشـكل

---

(1) بيلينسكي : (٤٨ ـ ١٨١١) مؤسس النقد الثـورى الديمقراطي في روسيا ، طور علم الجمال ونظرية الادب .

أو آخـر فيها يسمى بالمدرسة « البنيوية » . وتجد تعبيرا عنهـا ــ أكثر جـدالة ــ في « الوجودية » بأوروبا ، و « البراجماتية » في أمريكا .

أخيرا ، لابد من التنـويه ، بأن نظـرية « الفن للفن » قد وجـدت كثرة من المدافعين عنهـا من النقـاد والكتاب في عالمنـا العربي ، كمـا وجـدت من يتصدى لهـا من النقـاد والكتاب الديمقراطيين . وقد شهدت الحيـاة الفكرية بمصر ، صراعا حـول تلك القضية ، خاضه من ناحيـة طه حسين ، وعباس محمود العقـاد ، ومن ناحية أخرى : محمود أمين العـالم ود. عبـد العظيم أنيس(١) . وكان ذلك في ٢ مايو ١٩٥٤ ، حين نشر طه حسين بجـريدة الجمهورية مقالته التي افتتحت المعركة ، والمسـماة : « شـكل الأدب » ، وتضمنت المقـالة دعوة واضـحة الى التركيز على الشـكل ، وتصم علاقة الأدب بالحيـاة والمجتمع ، وهي الدعوة التي عبر عنها طه حسين بقـوله : « الأدب ليس وسيلة ، ولا يمكن له أن يكون كذلك . الأدب هدف لذاته » .. وقام محمود أمين العـالم وعبد العظيم أنيس بالرد على طه حسـين في مقالة بعنـوان : « الأدب ، شـكله ومضمونه » .. ثم توالت سلسلة المقـالات والردود ، وفيما بعد جمع محمـود أمين العـالم ، وعبد العظيم أنيس مجمـوعة المقـالات التي ردوا بها على دعوة « الفن للفن » ، فصدرت في بيروت (عام ١٩٥٥) في الكتاب المعروف : « في الثقـافة المصرية » . كما دافـع د. محمد مندور عن هذه النظـرية في كتابه : « في الأدب والنقـد » قائلا : « قـال أنصـار هذا المذهب بأن الشعر فن جميل ، ولذلك يجب أن يكون غاية في ذاته » .. « والفن الفن يلعب في الحيـاة النفسية دورا هاما ، اذ يفتـح القلوب والعقـول لجمـال الطبيعة .. ومن البين أن من وظائف الأدب أن يسلبنا ولو الى حين ، جانبا من همومنا .. ويعزينا عن قسط من آلامنا »(٢) .

---

(١) الصراع الفكري في الحيـاة الأدبية بمصر . طبعة طشقند باللغة الروسية . عام ١٩٨٣ . تأليف المستشرقة : قاسماخدجايف . الفصل الثالث .

(٢) في الأدب والنقد . د. محمد مندور . القاهرة . الطبعة الثالثة . عام ١٩٥٦ . ص ١٢٣ ــ ١٢٥

مطبعة اخوان مورافيتلي



ديڤيد لاندز

بنوك وباشاوات

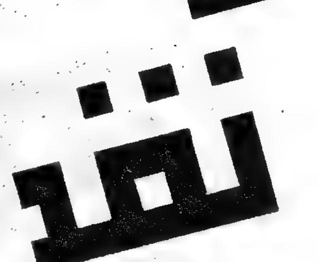
ترجمة دكتور عبد العظيم أنيس

مع دراسة جديدة للمترجم: "الخراب الحديث لمصر المحروسة"

١٥

سبتمبر ١٩٨٥

أدب



ونسمة لـنـا ..   فريـدة النقاش

ن الابداع الروائى   د. شريف حتاته

مـين اجيب نأس .. ودراويش تجيب سرور   فاروق عبد القادر



مجلة كل المثقفين العرب

يصدرها حزب التجمع الوطني التقدمي الوحدوي

العدد الخامس عشر
السنة الثانية
سبتمبر ١٩٨٥
مجلة شهرية
تصدر منتصف
كل شهر

☐ رئيس التحرير
دكتور : الطاهر أحمد مكي

☐ مدير التحرير
فريدة النقاش

☐ مستشارو التحرير

جمال الغيطاني
د. عبد العظيم أنيس
د. لطيفة الزيات
ملك عبد العزيز

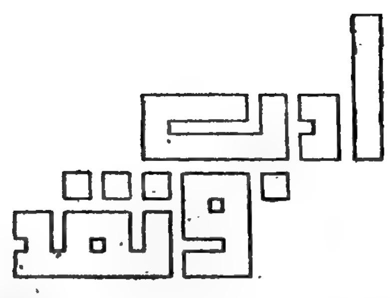
☐ الإشراف الفني
أحمد عز العرب

☐ سكرتير التحرير
ناصر عبد المنعم

☐ المراسلات ☐ حزب التجمع الوطني التقدمي الوحدوي - ١ شارع كريم الدولة - القاهرة

أسعار الاشتراكات لمدة سنة واحدة "١٢ عدد"

الاشتراكات داخل جمهورية مصر العربية ستة جنيهات
الاشتراكات للبلدان العربية خمسة وأربعين دولاراً أو ما يعادلها
الاشتراكات في البلدان الأوربية والأمريكية تسعين دولاراً أو ما يعادلها



فى هذا العـدد

الصفحة

افتتاحية

مؤسسة لنا ..

فريدة النقاش

مؤسسة لنا .. غنية وضارية بجذورها فى قلب الحياة الشعبية ، يستند اليها الكادحون فى سعيهم المتواصل من اجل حقوقهم .. ينتمون اليها بفخر عظيم ، ومنها يستمد المثقفون زاد الأمل الحقيقى فيكونون قادرين على التطلع الى المستقبل ... فمع الجماهير وبهذه المؤسسة الجديدة كأداة لا غنى عنها ، سوف يكون بوسع حركة التقدم قاطبة ان تنظر الى الامام .. الى ابعد مما ينظر اليائسون ودعاة العدم واللاجدوى وابدية الوضع القائم بل انها وقد تفتح لهؤلاء كلما اشتد عودها طريقا جديدا للحياة .

تتقدم العملية الثورية وتتطور بقدر ما يتواكب عامل الفكر فيها — اى دور الطليعة المثقفة — مع نضج القوى الاجتماعية وحركتها ، وعامل الفكر هذا هو اساس ولا غنى عنه اذ يتضمن تحويل الوعى الطليعى الى قوة مادية جماهيرية فاعلة فى الواقع التعيس ، تحيط باطرافه .. تصل وشائجه .. وتكشف عن الكامن فيه حيث يتجلى حلم الشعراء وما تغنوا به كحقيقة ملموسة يعبرون ساعة اكتشافها تلك المسافة بين الوعى والوجدان .. المسافة التى طالما كان ادراك وجودها الغامض عذابا مقيما .. واسئلة بلا اجوبة.. مصدر الهم وعامل يأس معا . عامل يأس نعم حين ارتطم بذلك التشوه الفظيع الذى احدثته التبعية فى وعى الجماهير — حيث نشأت مسافة شاسعة اخرى بين القدرات الهائلة للجماهير ودرجة وعيها بذاتها .

ان وعى الطبقات الشعبية بذاتها ، بقدرتها الكامنة واللامحدودة على صنع الحياة ودفعها الى الامام هو العنصر الذى مازال غائما ضبابى الملامح حتى الآن بل يكاد ان يكون مفتقدا سواء لأن الارهاق العام قد نال منها او لأن افكار التبعية ومساعى الادماج فى جسد

الراسمالية المشوه باتت علنية وقاهرة عبر اجهزة اعــلام او لان المثقفين الطليعيين لم ينجحوا حتى الآن رغم الجهود النبيلة والتضحيات البــالغة فى أن يجعلوا من الوعى النقدى قوة حاسمة ...

تلعب هذه الأسباب مجتمعة دورها فى اضعاف الكيان الجنينى .. المرجو ان يكبر .. وفى خفوت صوت المؤسسة المنشودة الطالعة من طين الارض وانفاس الحيـــاة مثخنة بالجــــراح .. داميـــة العينين والكفين .. ومع ذلك فلن هذا الكيان الجنينى هو النقيض الوحيــد — وان بقى حتى الآن فيما يشـــبه حالة الرمز — العـــالم المتــآكل بكل مؤسساته .

وجدت الدولة فى وطننا العربى كقوة قمــع « يسمونه امنــــا » بصور متباينة ، اكتسبت بعدا اضافيا فى هذا الخصوص ، استنادا الى تراث الخيمة والقبيلة .. ولصالح الأمن .. والأمن وحده تنصلت من المهمات الحديثة التى تقــوم بهــا الدولة فى المجتمع المدنى المتقــــدم (راسمالى واشتراكى كل على طريقته) مثل توفير ميـــــاه الشرب النقية .. والصرف الصحى والمدارس ... وخـــدمات المواصــلات العــامة وانشــاء الطرق وتحديث الريف ... الخ « ورغم التفــاوت من بلد عربى لآخر لم تنشأ بعد دولة المجتمع المدنى التى يتحرر فيهـــا الانســان من استعباد القبيلة والعشيرة والأسرة والأب والملك ورئيس الجمهورية اذ يملك هؤلاء سلطات شخصية واسعة غالبا ما يقننها دستور البــلاد ويعطيها شكلا شرعيا أن كان هنــاك دستور » .

اصبح المواطن العربى فريســة لا فحســب للتخلف — رغم الثروات الطائلة — وحيث تتفشى الأميــة وسوء التغــذية والبؤس الشــامل وانمــا فريســـة ايضــا لمفهوم الأمن لاتيــــاب الـــدولة البوليســـية التى اختزلت مهامها من هذا « الأمن وحده » ، اى فى الارهاب ، وبات عليه أن يناضل ساعة بسـاعة من اجل حق الاعتقاد وحرية الضـــمير ، من اجل حقوق التظاهر والتنظيم والاضراب والاعتصام ... أى من اجل « مجتمع مدنى » حقا .. وذلك جنبا الى جنب مع النضال ســـاعة بساعة من اجل حق الخبز واستمرار الحياة .. وهو قتال يومى شرس تخوضه الجماهير .

فهل هى مهمة يمكن أن ينجزها أفراد محايدون مستقلون يا ترى ؟

لقد اصبح للعمال الأوربيين وحلفائهم من فقراء الفلاحين والفئات الشعبية الكادحة نفوذ وسطوة وقول فى تحديد السياسات والمصــائر لانهم جاهدوا طيلة عقــود بل قــرون من الزمان وعبر مخــاض طويل للوصول الى ذلك « المجتمع المدنى » الذى اصبح من بين اهم اعمدته وجود مستقل لمنظمــاتهم المســتقلة .. احزاب ونقــابات وروابط ..

صحف ومجلات واذاعات ذلك الوجود المستقل هو بالضبط معقل حمايتهم ونقطة انطلاقهم ومآبهم .. ذلك الشكل المادى المباشر الذى ساند حقوقهم كمواطنين ، وكان حصاد نضال وبعض تتويج لمآثر الديموقراطية البورجوازية التى تلاشت من أدنى وفى القاع ، تلك الديموقراطية التى يسخر منها دعاة الخصوصية باسم الشورى حينا وباسم التفويض المطلق للمستبد العادل المرجو حينا آخر ، كذلك يسخر منها دعاة حياد المثقفين واستقلالهم ودعاة التغيير من داخل الدولة والسلطة القائمة .. ذلك التغيير الذى طالما وعدونا به وبشروا ... ومازال لم يأت .. بل ان الدولة ومؤسساتها أوغلت فى طريق التبعية لحد تغيير خريطة الوطن العربى التى يدرسها الطلاب لتحل الدولة الصهيونية مكان فلسطين .. هكذا ببساطة . ناهيك من عدوانها المستمر على مستوى معيشة العاملين .

عندما سقط طفل ايطالى قبل أعوام قليلة فى بالوعة مفتوحة فى روما وكاد ان يموت قلبت قيامة الدولة الايطالية ولم تقعد ونزل رئيس الوزراء بنفسه الى ساحة الانقاذ ليتابع عملية التقاط الطفل حيا بعد أن كان قد شارف على الموت .

فهل كان وازعا أخلاقيا طيبا هو الذى ساق الرجل الى ساحة الانقاذ ؟ ربما ولكن الشىء المؤكد هو أن الدافع الرئيسى لهذا الفعل والافعال مشابهة يومية وكثيرة هو ذلك الوجود المستقل الفعال القوى الممثل للطبقات غير المالكة . وهو وجود قائم وفعال بصرف النظر عن تمثيلها فى سلطة الدولة واتخاذ القرار أو عدم تمثيلها .. بل أنه هو الشىء الوحيد الذى يؤهلها فى المستقبل — قرب هذا المستقبل أو بعد — لأن تكون ممثلة حقا فى سلطة الدولة واتخاذ القرار .. انه هو نفسه الوجود الذى جعلها تنتزع جنبا الى جنب مع المجتمع المدنى الكامل .. حقوقا من المالكين .. يكون بوسعها فى كل لحظة أن تطورها وتدافع عنها ... وهى تتقدم نحو المستقبل الاشتراكى .

وفى بلداننا .. وعبر تاريخنا القديم والحديث ارتبطت الرحمة والعدل واحترام السلطة للانسان كأمنى بشخص الحاكم ممثلا للقبيلة أو للعرش او المؤسسة الرئاسية فى العصر الحديث .. كما ارتبط به الاستبداد والظلم .. وهو الشىء الذى يعزى القائلين بلا جدوى الصراع والداعين للتغيير من قلب المؤسسة القائمة .

وصحيح أن الطرق التى تسلكها الشعوب لا تحصى كما انها لا تتشابه .. لكن القانون العام الواحد اصبح فى عصرنا ويحكم تغيرات كمية ونوعية هائلة واحدا بصورة اكثر وضوحا فيما عدا التفصيلات ..

فكما قاد معارك استقلال الطبقات الشعبية مناضلون ومنظمون ومثقفون كبار فى البلدان الرأسمالية رفضوا ان يقولوا نعم أبدا للوضع القائم على حد تعبير مكسيم جوركى .. يظل الطريق نفسه مفتوحا

امامنا وبطريقتنا . حيث مازال على مثقفينا الوطنيين الديموقراطيين أن ينجزوا هذه المهمة النبيلة ، ففي قلب المزاج الشعبي العام المنعم بعدم الرضا والسخط وافتقاد الطمأنينة والفزع من المستقبل هنـــاك دور غائب للوعى ، دور كان دائما ــ وما يزال ــ يلعب اللعبة الحاسـمة بالنسبة للشعور .

ان الشعور بانطباق الظلام وانغلاق كل الابواب امام الكــادحين يمكن أن يصب في أحدى قناتين ولا ثالث لهما : فاما انفلات عشــوائي غير محسوب وغير محدد الأهداف يمكن أن تقوده قوى التطرف الديني الرجعية الى الكهوف .. وامامنا المثل الايراني حي وصارخ ومؤلم .

واما أن تلعب جهود المثقفــين الديموقراطيين الوطنيــين دورها المرجو في اشباع هذا السخط بالوعى لبناء تلك المؤســسة المستقلة الجديدة فعلا هيكلا ونوعا ، القادرة وحدها على حفر المجرى الصحيح لحركة الجماهير في اتجاه المستقبل ....

حينئذ فقط سوف يكون بمقدورنا أن نخترق جــدران المؤســسة القمعية الجاثمة على صدورنا .. تلك المؤسسة ذات التماسك الظاهري الهش لان عجينتها هي من لحم ابنــاء الكادحين الذين ما ان يتكشف لهم حجم الفعالية التي يملكون الا ويتهاوى بناؤها فتندفع قوى الاصلاح ان وجــدت بداخلها الى الامام .. وتوارى التراب جثث التحلل العفن الذي أصاب طبقة تجاوزها التاريخ وبقيت علــى تسلطها بســبب ضــعف مؤسسات الكادحين من جهة وضراوة حليفها العالمي من جهة اخــرى ممثلا في الامبريالية والصهيونية .

فاذا كانت الدولة القائمة بمؤسساتها هي « الحــارس الليلي » لمصالح كبار الملاك والرأسمالية التــابعة والاســتغلال عامة .. فان المؤسسة الجديدة المرجوة اى الحزب القوى اساسا . ثم ائتـــلاف الأحزاب الوطنية .. وتحالف نقابات عمالية ومهنية تطرح عنهـا رداء القيادات الصفراء وتخرج من قبضة التسلط الطبقي الحاكم هي « الحارس الليلي المرتجى» لا لوعى الكادحين فحسب وانما لحركتهم المنظمة ولقدراتهم ولدورهم المنشود .. هي المؤسسة الطبقية الجديدة التي تواجه العــالم القــديم ..

حينئذ لن يكون « استقلال المثقفين » ولا « حيادهم » ولا «صمودهم الفردي » من اجل تغيير الهى يراهنون عليه في داخل السلطة لن يكون ذلك كله ظواهر متفاقمة او ملفتة للنظر .. حيث تصب كل الايـــاه في طاحونة التغيير الفعلى الذي تنجزه الجماهير ملتحمة مع طلائعها ... حينئذ لن يكون الاستقلال والحياد والمسعى الفردي الخالص ظواهر وانما حالات هامشية .. نباتات صغيرة على ضفاف المجــرى الرئيسي ترتوى بماء الحياة من جريانه . ولا يكون بوسعها ان تعيش وتبــدع بدونه ..

فريدة النقــاش

عــن الإبــداع الروائى ..

د. شريف حتاته

الابداع الروائى ككل ابداع هو جزء لا يتجزأ من الثقافة والمعرفة ، يؤثر فيهما ، ويتأثر بهمـا .. وهو يلعب دورا مهما فى صياغة عقل ونفس الانسان ... فى الفكر والوجـدان ...

والثقافة هى وعى الانسان بتاريخه ... حاضره ، ومسـتقبله .. وكلمـا زادت ثقـافة الانسان كلما اصبح اكثر قـدرة على فهم العـوامل الأساسية التى تؤثر على تطور المجتمع الذى يحيا فيــه ، وعلى مختلــف نواحى حياته ... وأكثر قدرة على القيـام بدور ايجـابى فى تغييرهـا وفقـا لاهدافه ، ومصالحه حتى يحقق لنفسه مزيـدا من الرفـاهية ، والحرية والسعادة ..

ولذلك فى كل مجتمع ينقسم الى طبقات ... والى مستغلين ومستغلين يدور صراع حول الثقـافة ... حول السيطرة على عقول النـاس ... فالطبقـات المستغلة تحرص على اشاعة ذلك القدر ، وذلك النوع من الثقافة اللذان يسمحان لهـا بتحقيق أهدافها ، ومصالحها ... ويضمنان الحفاظ على الاوضاع كمـا هى ... اى اعادة انتاجها ... مع اجـراء تغييرات لا تمس جوهر الاستغلال ، بل تؤكـده وتطوره حسب الاحتياج .. انهـا صاحبة مصلحة فى ان تبقى الثقـافة ناقصة ، أو مشـوهة ، أو مزيفـة بحيث تضمن لخفـاء الواقع ، والحقـائق ، والعلاقات بين المظاهر ، والاشياء، فتظل الجمـاهير عاجزة عن تغيير حياتها ، لا بسبب القيود المفروضة على حركتها فحسب ، ولكن أيضا بسبب الشلل او التخدير الفكرى والوجدانى.. انهـا تسعى الى ما اصبح يسمى فى عصرنا الحديث « بتزييف الوعى » .

اما الجمـاهير المستغلة فهى صـاحبة المصـلحة الاولى فى المعـرفة ، والثقـافة ، والوعى الحقيقى حتى تستطيع ان تتخلص من الاستغلال وتبنى مستقبلها .. لذلك كلما زاد الصراع بين المستغلين والمسـتغلين ... بين

الطبقات المهنية والكادحين ··· بين الاستعمار والشعوب كلما احتدمت المركة حول عقل الانسان ، اى حول الثقافة ، وزادت الجهود التى تبذلها القوى المستفيدة من بقاء الاستغلال للسيطرة على عقول الرجال والنساء وتزييف وعيهم بمختلف الوسائل ···

ووعى الانسان ، او الجماهير ، وثقافتهم لا ينفصلان عن المجتمع الذى يعيشون فيه ··· عن ظروفهم ·· وعن وضعهم الاجتماعى والاقتصادى والسياسى ··· اى عن الطبقة التى ينتمون اليها ··· فالبناء الاجتماعى ، والاقتصادى والسياسى يلعب دورا اساسيا فى تشكيل ثقافة ووعى الناس ··· ولكن العلاقة بين الثقافة والبناء الاجتماعى والاقتصادى ليست آلية جامدة ··· وهذه الحقيقة تلعب دورا مهما فى مسالة الابداع بالذات ·· كما أن للجهود المبذولة من اجل اشاعة الثقافة المستنيرة بواسطة الجماعات او الهيئات ، او الافراد اثرا كبيرا فى تقدم الوعى الحقيقى ·

وفى العصر الذى نعيش فيه تحتدم معركة الثقافة بين القوى المستغلة فى العالم ، وهى اساسا قوى الاستعمار الجديد ، والشركات المتعددة الجنسية ووكلائهم المحليين ، وبين طبقات ، وفئات الشعب التى تناضل فى سبيل الاستقلال ، والتقدم الاجتماعى ، والديموقراطية والسلام ··

عصر الشركات المتعددة الجنسية :

بعد الحرب العالمية الثانية برزت الولايات المتحدة التى لم تكن قد استعمرت غيرها من الدول بطريقة مباشرة ، برزت على راس المعسكر الغربى ، واصبحت اقوى دولة راسمالية فى العالم ··· وفى هذه الفترة ايضا اكتسبت حركات التحرر الوطنى فى آسيا وافريقيا ، وامريكا اللاتينية مزيدا من القوة والنضج ··· فاصبح لا مناص من البحث عن اشكال جديدة من السيطرة الاستعمارية تخفى جوهره ، وتتسم بالمرونة اللازمة ·· فلجات البلاد الاستعمارية تحت قيادة الولايات المتحدة ، وبالتعاون مع الرجعية المحلية فى «البلاد النامية» الى فرض انواع من الحكم تعطى مظاهر الاستقلال دون جوهره ··· وصورت هذه العملية على انها تصفية للاستعمار ··· اما مصر فقد تغلغل اليها هذا النفوذ الاستعمارى الجديد بعد أن نالت استقلالها فى عهد عبد الناصر ··· وتمت هذه العملية منذ سنة ١٩٧٤ ···

ولم تكن القوة المتصاعدة لحركات التحرر الوطنى فى العالم الثالث هى السبب الوحيد فى ظهور اشكال جديدة للاستعمار ·· ذلك ان النظام

الراسمالى نفسه كان قد شـهد تطورا اقتصاديا نقله الى مرحلة اخرى اقترنت بمتطلبات لم تكن موجودة من قبـل ٠٠ فقـد اطلقت الحرب طاقات انتاجية، وتكنولوجية هائلة تستلزم تركيزا لرؤوس الاموال ولوسائل الانتـــاج الحـديثة ، واقامة وحدات ، ومؤسسات انتـاجية اكبر بكثير ، ممـا يتطلب توسعا فى الاسواق بحيث تستطيع ان تمتص هذه الامكانيـات الانتاجية الضخمة ٠٠٠ وهكذا استتبت سيطرة الشركات المتـعددة الجنسية التى تجمع رؤوس أموال من بلاد راسمالية مختلفة تحت مركز واحد ٠٠٠ وفرضت حكمهـا الذى يكـاد لا ينـازع ٠٠ وكلما نمت هذه الشركات ، كلمـا زادت اطماعها ، وجشعهـا الذى لا يعرف الحـدود ٠

وتتطلب الاتساع الكبير فى حجم السوق رفع الحواجز ، وتحطيـم القيود ، وتصفية العلاقات الخاصة التى كانت تربط بين الدول الاستعمارية القـديمة والبلاد التابعة لها ٠٠ واقامة سوق عالمى ضخم تسـتطيع أن تتحرك فيه الشركات المتـعددة الجنسية بحرية ، مخترقة كل الحدود ٠٠ ومن هنـا جاء شعار حرية التجـارة التى نادت به امريكا زعيمة « العـالم الحـر » ٠٠ كان لابد ان تختفى الامبراطوريات الاستعمارية السابقة لتسود الشركات العمـلاقة ، وتفرض ارادتها على كل الحكومات ، والشعوب ٠ وتجسد هذا العصر الجـديد فى بروز الولايات المتحدة كالممثل الاول والاساسى لطغيـان راس المـال الدولى ، وهيمنته على السوق ٠٠

ولكن اتساع السوق العالمى لم يكن يعنى فقط التوسع الافقى ، بل كان يستلزم ايضـا توسعا راسيا ٠٠ ولذلك كان لابد ان يتضاعف الانتـــاج الصناعى والزراعى فى المستعمرات السابقة ، وان تنمو تجارتها بمعـدلات سريعـة حتى تستطيع ان تشترى كميـات متزايدة من السلع ٠٠ وكـان لا بد ان تتزايد مشروعاتها ٠٠٠ وأن تتفاقم منازعاتها حتى تبحث عن كميـات لا حصر لهـا من السلاح ٠٠ وان تتدفق اليهـا رؤوس الاموال ، ووسائل الانتـاج والسلع الاستهلاكية من مختلف الانواع ٠٠٠ وان تنمو اقتصـادياتها ، وقدراتهـا الانتـاجية الصـناعية والزراعية ، وسـوقها الداخلى ٠٠

اصبحت التنمية مطلوبة اذن ولكن بشرط ٠٠٠ ان تكون لصـــالح الشركات المتعددة الجنسية ٠٠٠ المطلوب هو تنمية من نوع خاص ٠٠٠ تخضع فيهـا البلاد النامية اى « الأطراف » للمركز القـائم فى الغرب تعمل لحسابه وحده ٠٠٠ تنتج ، وتجتهد ، وتعرق لتلبى احتياجاته ٠٠٠ انهـا تنمية تؤدى فى النهـاية الى مزيد من التبعية ٠٠٠ الى مزيد من الاعتمـاد على الغرب ٠٠٠ وحتى يتحقق كل هذا لا بد من طعم ، من اغراء ٠٠٠ من

هنـا جاءت المعونة ... ومع المعونة زادت الديون ... ومع الديون تفـاقم الاعتمـاد على الخـارج ... واحكم الطوق حول الرقـاب ... قصـة قديمة قـدم الانسان فى الارض ..

هكذا انقلب شعار التنمية الى وسيلة لزيادة الاستغلال ، ومضاعفة الارباح التى تجنيها الشركات المتعـددة الجنسية ... زادت القوة الشرائية فى ايدى الحكومات والناس بحيث يستطيعون شراء السلع التى يراد بيعها .. وزاد الانتـاج .. فلا مانع من أن تنتج البقـرة لنـا اكثـر بشرط ان تحلبهـا هذه الشركات .. واحسن وسيلة لحلب البقرة (الى جانب القروض) هى التحكم فى شروط التجارة الخارجية .. بحيث تدفع الشـعوب الفقيرة اكثر ممـا تجنيه ... انها لعبة الاسعار الشهيرة ... ولعبة الدولار ترفع القيمة التى ندفعها مقـابل الاستيراد ، وتخفض ما نحصل عليه من التصدير ... وهذه لعبة سهلة بالنسبة للشركات المتعددة الجنسية ... فهى تملك كل شىء .. السوق ، ووسائل النقل ، والتخزين ، والقدرة على الانتظار ، والقدرة على المضاربات ... وهى تحتكر الاشياء التى تباع ... القمـح الذى نصنع منه الخبز ، والصلب الذى نصنع منه الالات .. والبتـرول الذى يولد الطـاقة ... والورق الذى تطبع عليه الصحف والكتب وحتى هذه الصفحة البيضاء التى اكتب عليها هذا المقـال ... واهم من كل هذا وذاك الدولار الذى اصبح العملة المسيطرة على كل الاسواق(١) .

اعـادة البنيـان الداخلى والتبعية :

اقترنت التطورات العالمية التى تمت لصالح هيمنة الشركات المتعددة الجنسية ، بحدوث تغييرات فى البنيان الداخلى للبلاد النامية فى جميـع المجـالات الاقتصادية والاجتماعية ، والسياسية والثقافية بحيث يتـلاءم مع شكل التبعيـة الحـديث .. فمثلا فى المجـال الاقتصادى تـم تطوير التقسيم الثنائى للاقتصاد الى قطـاع حديث ، وقطـاع تقليـدى بحيث يتلاءم مع احتياجات الاستعمار الجـديد ..

ولكن ما يهمنا بشكل اساسى هى الاثار الثقافية التى صاحبت تغلغل الاستعمار الامريكى فى الحياة المصرية ... تلك الاثار التى تشكل جزءا لا يتجزأ من عملية اعادة البنـاء الداخلى للمجتمع المصرى ، والتى تستهدف صقل وتهذيب اشكال الاستغلال الكـاذبة ممـا يساعد على استمرار جوهر السيطرة الاقتصادية والاستغلال ... والسلاح الثقافى خطير لانه يريد أن

---

(١) تعادل العمليات التجارية التى تقوم بها الشركات المتعددة الجنسـية الاربعة الكبرى مجموع تجارة البلاد النامية (المصدر : عالم التجارة فى اذاعة الب ب س ..).

يجعل من المصريين .. عموما ، ومن بعض فئاتهم خصوصا خير منفذين لسياسة الاستعمار الجديد ؟

وتعتمد اشكال الاستقلال الكاذبة اساسا على خلق قوى محلية ترتبط بالشركات المتعددة الجنسية ... وهذا يتطلب تكوين نخبة حاكمة جديدة في مختلف المجالات اكثر قدرة على القيام بالوظائف المطلوبة منها باعتبارها وكيلة عن الاستعمار الجديد في تسيير أمور البلاد ... نخبة تتسم بعقلية اكثر مرونة ، وأكثر حداثة من بعض الوجوه ... وهذه النخبة الحاكمة تمسك بمفاتيح النشاط الاقتصادى ، وكذلك النشاط السياسى ، والثقافى والتعليمى ... ويبذل الاستعمار الجديد جهودا كبيرا لاستمالة هذه النخبة وكسبها الى صفه ، وتدريبها على القيام بدورها كشريكة له ، ولكن في وضع أدنى يتسم بقدر كبير من التبعية والخضوع ... ولكن النجاح الذى يحققه في تكوين هذه النخب ، وفي استمالتها للتعاون معه يختلف حسب المجال ... وهذه الحقيقة لها اثر فيما يتعلق بمجال الثقافة والابداع الروائى بالذات كما سنرى فيما بعد ...

وتحتاج الشركات المتعددة الجنسية الى قدر من الحرية في النظام الاقتصاد حتى تحقق مصالحها ... حرية تتطلق برؤوس الاموال ، والتجارة والتمويل ، وسعر العملة ، والضرائب ، والجمارك ، اى بحركة رؤوس الاموال الكبيرة ، وعلى الاخص الاجنبية منها وينعكس هذا ايضا في النظام السياسى بحيث يتحقق قدر من الحريات الليبرالية في تكوين الاحزاب والصحافة ، والنشر ، يفيد الفئات العليا واحيانا المتوسطة في المجتمع ، اى النخبة النشيطة في مختلف المجالات ، ولكنه لا يمتد ابدا الى جماهير الشعب ، ويظل في حدود ضيقة لا تهدد مصالح الاستعمار الجديد ، ووكلاءه ، ولا تهدد النظام .. فاذا حاولت الجماهير ان توسع هذه الحريات ، وتستفيد منها لخدمة اهدافها تفرض القيود الصارمة ، وفي بعض الأحيان يحدث تراجع شامل عن هذه الحريات . ليفرض نظام دكتاتورى ارهابى ... والوضع الخاص بالحريات له ابلغ الاثر على الابداع بشكل عام وعلى الابداع الروائى بشكل خاص وان كان هذا الأثر اقل مما هو الحال في الاعلام الجماعى مثل الاذاعة والتليفزيون ، والسينما ، والصحافة ..

وينتج عن هذا النظام الاقتصادى والسياسى زيادة الهوة بين الفئات الراسمالية الغنية وجماهير الشعب ، وتفاقم الازمة الاقتصادية مما يؤدى الى تفاقم صراع الطبقات في المجتمع ..

ونظرا لان الاستعمار الجديد يختفى خلف الستار ، خلف الوجوه القومية للنخبة الحاكمة يصعب على الناس اكتشاف عدوهم الأساسى

منذ البداية ·· ولكن مع مرور الوقت ، واشتداد الازمة ، وتغلغل مصالح وسياسات الشركات والبنوك المتعددة الجنسية فى مختلف مجالات الحياة الاقتصادية والسياسية ، والثقافية يزداد وعى الجماهير بان العدو الرئيسى واحد ، وهو الاستعمار الجديد ··· وانه لا سبيل للانتصار على هذه القوى العالمية ، الا بتوحيد صفوف الشعب ضدها فى الداخل ، وتوحيد نضال الشعوب على نطاق العالم ··

وتلعب الحركة الثقافية من اجل عقول الناس دورا خطيرا فى هذا المضمار ··· وتساعد على اوسع تعبئة ديموقراطية لقوى المجتمع المعادية للاستعمار الجديد ··· ولذلك يلجأ الاستعمار الجديد الى مختلف الاساليب المقسمة لصفوف الجماهير ، والمشوهة لعقولهم بهدف تزييف الوعى والتستر على الاسباب الحقيقية للمشاكل ، واثارة المعارك الجانبية ، والحيلولة دون اكتشاف العدو الحقيقى المتمثل فى الشركات المتعددة الجنسية واعوانهم ··

ومن الأمثلة على بعض اشكال تزييف الوعى تلك المحاولات التى تستهدف اثارة الخلافات القبلية ، والقومية ، والطائفية ، او تشجيع النعرات التى تفرق بين الناس على اساس الجنس ، او اللون ، او العرق ، او الدين ·· اى تشجيع التعصب بكل انواعه ··· وفى هذا المجال يتبع الاستعمار الجديد سياسة مزدوجة ··· فهو يقاوم الروح الاصيلة التى تؤمن بحق كل شعب فى ان يقرر مصيره بنفسه ، والتى تسعى الى الاستقلال، والتخلص من التبعية فى كافة المجالات الاقتصادية ، والسياسية ، والعسكرية ، والثقافية ··· ولكنه ، من الناحية الاخرى يشجع تلك النعرات القومية التى تؤدى الى المنازعات ، والحرب بين البلاد النامية ·· وكذلك موقفه من الاسلام ·· يقف ضد الحركات الاسلامية عندما تعارض سياساته فى امر من الأمور ·· ويستخدمها فى مقاومة النضال الوطنى ، والديموقراطى ، والتقدمى للجماهير فى بلاد « العالم الثالث » ·

تزييف الوعى وازدواجية الثقافة ··

وتتميز سياسة الاستعمار الجديد بهذه الازدواجية فى مجال الفكر ، والثقافة بالذات ··· انها تشجع الافكار الليبرالية فى حدود ··· وتشجع روح الحداثة العصرية المرتبطة بالانشطة الاقتصادية ، والعلوم الطبيعية ، والحياة الخاصة ، والاستهلاك ، والحرية الجنسية ·· اى يشجع قيم ، وفكر المجتمع الرأسمالى الغربى بالقدر الذى يخدم مصالحه خصوصا وسط سكان المدن ·· ومن الجانب الاخر يعمل على تقوية الاتجاهات الطائفية ، والدينية المتعصبة ، تلك الاتجاهات التى تستند الى فهم زائف ، ورجعى للتراث ، والعقائد ··· وهذه هى خطته فى الباكستان ، والسعودية ·· وكذلك فى اسرائيل حيث يساند الصهيونية ، وفى جنوب افريقيا التى تلعب

فيهـا المسيحية المتعصبة دورا بارزا ۰۰۰ ثم فى لبنان يقف مع تلك الاجنحة من الموارنة والكتـائب التى تريد ان تقسم البلاد على أسس دينية ۰۰۰ وكل هذه التيارات تستخدم لتقف سدا دون تقـدم الوعى الحقيقى ، والثقافة المستنيرة المهنية على أرحب الافاق ، والتحرر القائم على الفهم والادراك ۰۰ هكذا نجـده يقف وراء الصهيونية ، والتيارات الاسلامية الجامدة ، المتسلطة وفى الوقت نفسه ينشر قيم وافكـار الراسمالية الغربية فى بعض القطاعات وهذه الخطـة المزدوجة ازاء الثقـافة هى انعكاس للتغييرات التى يحـدثها الاستعمار الجـديد فى المجـال الاقتصادى ، والتى تؤكـد انقسامه الى قطاع حديث «عصرى» مرتبط بالشركات المتـعددة الجنسية ، ومتاثر بالثقـافة الغربية ، والمعرفة المصرية فى الحدود التى لا تتعارض مع مصالح هـذه الشركات ۰۰۰ والى قطـاع آخر يشمل اغلبية الشعب فى الريف ، وفى المدن ويرتبط بالزراعة ، والحرف ، والورش والتجارة الداخلية ومختلف الاعمال الأخرى التى لم تدخل فيها التكنولوجية الحديثة على نطاق واسع ۰۰۰ قطاع يراد له ان يظل تقليديا الى حد كبير وان كان للتركيز الشديد للسكان فى مصر على قطعـة محدودة من الارض ، والترابط القـائم بين المدن والريف ، وتلك الوحـدة التى تميز عقلية ومزاج الشعب فى كثير من الامور ، والعدد الكبير من المصريين الذين يعملون فى بلاد البترول كلها عوامل تؤدى الى انتشار الميكنة فى الريف بمعدلات سريعة نسبيا ، وادخال الادوات والاجهزة المنزلية الحـديثة (الغسالات ، التليفزيون الخ) ولحداث تغييرات أخـرى فى نمط الحيـاة ۰۰۰ ومع ذلك تظل الثقـافة قائمة على النمط التقليدى ۰

والازدواجية الثقافية ذات اثر هام فى عملية تزييف الوعى ، بل هى اداتها الاساسية ويعمل الاستعمار الجديد بجد من اجل تاكيد هذه الثنائية الثقـافية ، وهذا التقسيم الى قطـاع « حديث » ۰۰ وقطاع « تقليدى » ۰۰

وقـد يبدو لاول وهلة ان هذين القطاعين فى الثقافة متناقضين ۰۰ ولكنهمـا فى الواقع وجهـان لعملة واحدة تخدم اغراض الاستعمار الجديد ۰۰۰ فهو يحتاج الى قطاع حديث « عصرى » يتسم بذلك القدر من المعرفة ، والثقـافة ، والقدرات الفنية اللازمة لخـدمة الشركات المتعددة الجنسية والتعامل معها فى مختلف المجالات الانتاجية والخدمية ۰۰۰ ولكن تظل هذه الحداثة ، أو المعاصرة مشوهة ، ومحدودة النطاق ۰۰۰ تظل سطحية لا تنفذ الى اعماق المعرفة الحديثة حتى فى العلوم الطبيعية ۰۰۰ كما انها لا تمتـد الا نادرا ، وفى حالات استثنائية للغـاية الى مجـال العلوم الانسانية مثل الفلسفة ، والاجتماع ، والفن ، والتاريخ لان هذه المجالات هى التى تعطى للانسان نظرته الشاملة للحيـاة ، وتجعله قادرا على التغيير ۰۰۰ بل تسعى عن هـذه الحـداثة طريق التخصص ، او التركيز على تربية القدرات العملية ، الفنية ، والمهنية وعن طريق اشاعة قيم وافكـار المجتمع الغربى الى خلق

نمط من الناس يتسمون بالعجز عن الفكر المستقل ، والميل نحو التقليد ، ونحو أسلوب استهلاكى فى الحيـاة ··· كما تسعى الى احداث تقسيمات أخرى فى عقل ونفس الانسان تحول دون التفكير السليم الذى يرى الترابط القـائم بين فروع المعرفـة ··· وبين الظواهر ··· وبين العقل والوجـدان ··· وبين مختلف أنشطة المجتمع ··· انها ثقافة مجزئة للانسان ··· والثقـافة المجزئة للانسان عائق أمام نمو الابداع ··· لان الابداع الفنى والروائى بشكل خاص يتناول الحياة ·· ولا يمكن تصوير الحياة ، وفهمها، واستشفاف علاقاتها الظـاهرة والخفية ، والاشياء التى تفنى فيها وتلك التى تولد ·· والمسار الذى تشقه لنفسها نحو المستقبل ··· لا يمكن رؤية الصراع ، والتناقضات ، ولا اعمال الخيال اذا افتقدت الثقـافة قدرتها على التعامل مع الحياة بكليتها ، وبتفاصيلها ··· بالعلاقات القائمة بين الخاص والعـام ، بين المجردات والتجسيد الحى فى النماذج والاشياء ··· ولا يمكن تغيير المجتمع ودفعه الى الأمام ··

والى جانب هذه العصرية السطحية والمشوهة يحتـاج الاسـتعمار الجـديد الى القطـاع التقليدى فى الثقـافة ··· الى تلك القيم والافكـار والنظـرة للحيـاة التى تسجن الانسان فى الجمود ··· وتحول دون تقبـل التجـديد ، والتغيير ··· فتمنع التزاوج بين التراث والفكر الحديث ··· بل تنفصل بينهمـا بحجة الثوابت التى لا يجوز أن يحدث فيها تغيير ··· فتظـل الجمـاهير المريضة اسيرة الفكر المتخلف ··· متشككة فى كل ما يمت الى الثورة أو الاصلاح بصلة وعازفـة عنه ·

والابداع بطبيعته هو اكتشاف للجديد ·· ولذلك يتعارض مع الجمود، والثوابت والمحرمات ··· انه يخضع كل شيء للفحص والنقـد والتدقيق ··· يرى الحياة فى تطورها ··· يحث عن المستقبل ، والافاق المتجددة ·· يبنى على التراث ، وعلى المـاضى ولكنه يهـدف الى تجاوزه فاذا التقط جوانب او سمات من القـديم يرتفع بهـا الى مستوى آخر ، والى مرحلة جـديدة ··· الابداع بطبيعته يضـيق بالحـــدود يضـــيق بالقيـــود ، ويسـعى الى اختراقها ··· والابـداع الروائى بالتحـديد يتعـــامل مع الارض التى يحيـا فوقهـا ··· مع الحياة بكل ما فيها من سخونة وصراع ··· انه شكل فنى ولد مع عصر الصناعة ، مع انهيـار الاقطـاع وازدهار الثورة البورجوازية ··· ليعبر عن المجتمع الجديد ، ويعكس مسـاره ، وتعقيداته ··· الابداع الروائى لا يتعامل مع السماء ، أو المجردات أو الأفكـار الثابتة ···

وهذه الثقـافة المزدوجة تنعكس فى البنيان الداخلى للانسان ··· فى عقله ونفسه ووجدانه ··· وما أكثر الصور التى تعبر عن ازدواجية الانسان

فى مصر ٠٠٠ السيارة « المرسيدس » التى تسير فى الشوارع وقد حملت أسرة نساؤها من المحجبات ٠٠ فى الجزء الامامى كلمة « الله » تتحلى بأحجارها الثمينة الزرقاء ٠٠ وعند الزجاج الخلفى القرآن ٠٠٠ من السماعات تنطلق موسيقى « الديسكو » ٠٠ الاب يعمل مهندسا معماريا ٠٠٠ او فى شركة استثمار ٠٠٠ او فى بنك من البنوك الاجنبية ٠ او ربما درس الكومبيوتر ٠٠٠ او الطاقة النووية ٠٠٠ او الكهرباء ٠٠ على جبهته زبيبة الصلاة ٠٠ وفى جيبه الدولارات يستعد لتغييرها باكر او بعد باكر فى السوق السوداء ٠٠٠ او شاب نادى الجزيرة ٠٠٠ عصرى متفتح ٠٠٠ يجهد نفسه لنيل الدكتوراه ٠٠ يرقص فى « الينا ماوس » كل يوم خميس مع صديقته ٠٠ ويغازل عددا من البنات ٠٠ ويوم الجمعة يركع فى جامع النادى قبل ان ينطلق مع أصدقائه فى سباق للسيارات ٠٠

هكذا يجمع الرجل الواحد او تجمع المرأة الواحدة بين عصرية الغرب ، وقيمه ، وافكاره وبين التمسك بالتراث والدين فى بعض نواحى الحياة ٠٠ ولكن تظل العصرية شكلية جامدة ٠٠ ويظل التمسك بالتراث ايضا شكليا جامدا لانهما لا ينفذان الى الأعماق ٠٠ ويبقى الانسان ممزقا ، مجزءا لا طابع له ٠٠ فلا موقف متناسق او منطقى ، او مستنير للحياة ٠٠٠ مثل هذه الشخصية تصلح ان تكون تابعة ٠٠٠ مقلدة ٠٠٠ ولكن يصعب ان تكون مبدعة فى الحياة ٠٠٠ الثقافة الحقيقية مبنية على موقف متكامل ، موقف يجمع بين النظرة العلمية فى المجالات العامة والخاصة ٠٠٠ وبين النظرة الفاحصة للتراث ٠٠

كل هذا لا يعنى انه لا توجد تناقضات بين الثقافة العصرية الزائفة ٠٠٠ وبين التراثية الجامدة ٠٠٠ صحيح ان كل منهما يكمل الاخر ويشكل جوهر عملية تزييف الوعى التى سارت على قدم وساق منذ بداية «الانفتاح» ٠٠٠ ولكن هذه التناقضات تظل ثانوية او مؤقتة ولا تمتد الى جذور التغيير فى المجتمع حتى وان اختلفت فى فترة ما حول الموقف من المجتمع ٠٠٠ ربما تكون لهذه التناقضات الثانوية اهمية فى المجال السياسى ٠٠٠ وفى الصراع ضد النفوذ الاجنبى ٠٠٠ ولكن يظل التياران عاجزان عن الابداع ٠٠ كما يظلان جزءا لا يتجزأ من اليمين فى الفكرة والثقافة ٠٠

ليس من الصدفة اذن ألا يظل الابداع الروائى القائم على ما تسمى بالثقافة «العصرية» هزيلا أو غير موجود على الاطلاق ٠٠ فهى ثقافة وافدة لا جذور لها فى المجتمع المصرى ٠٠٠ ثقافة مشوهة تزييف الوعى بدلا من ان تعمقه ٠٠ والابداع يعتمد على الوعى ٠٠ على الانسجام الكامل بين الوعى واللاوعى ٠٠٠ بين الفكر والحس ٠٠ على تحويل اللاوعى الى وعى ٠٠٠ انه قمة الوعى ٠٠٠ كذلك ليس من الصدفة غياب الابداع الروائى المرتبط بالتيارات

السلفية ••• فقد كانت الرواية المصرية منذ نشأتها تعبيرا عن القوى الصاعدة فى المجتمع ••• تعبيرا عن التيارات التى كانت فى كل مرحلة من مراحل تاريخنا الحديث على يسار لجتمع •• بداية بالاتجاهات الليبرالية الوطنية التى نشأت فى النضال ضد الاستعمار حتى التيارات الاشتراكية العلمية التى أدركت دور الصراع الطبقى فى تطور المجتمع ودور المادة والجدل فى تشكيل الفكر ••• ومارة بمختلف الروافد الوطنية والديموقراطية التى اثرت الحياة الثقافية بقدر أو آخر من الواقعية النقدية ، والاعتماد على العقلانية المستنيرة ••• الابداع قوة ناقدة لما هو قائم لانه يبحث عن الجديد ••• أنه قوة معارضة للسلطة ، وللطبقات أو الفئات السائدة ••• لذلك فان الانتاج الروائى الذى يرتبط بالقوة المهيمنة سرعان مايصيبه الضعف ، والتخلف فى مضمونه ، وبنائه الفنى ••• وهكذا قد يفسر أحيانا المنحنى الهابط لبعض الكتاب الذين ساهموا فى اثراء الرواية المصرية فى مرحلة أو مراحل من حياتهم ••• فمن اختار الابداع اختار أن يقف الى جانب التغيير ، والحركة ، والاكتشاف •• أن يكون مناقضا لما هو قائم•• للسلطة ••• للماضى حتى وان نهل من معين التراث ••• لانه ينهل منه ليتجاوزه الى مستوى أرقى ••• فان لم يفعل يظل يلعب على نغمة التراث باحثا عن الاستحسان ، ولكن الزمن هو الحكم على مدى اصالة الابداع ، على هذه الحركة مستمرة نحو الارتقاء ، على مدى التفاعل الذى يحققه الكاتب بين التجديد ، والتراث •

التيارات المعاصرة المرتبطة بالغرب غير راغبة أو عاجزة عن فهم المعنى الحقيقى للمعاصرة ، وعن ربطه بالواقع ، والتاريخ ، والتراث ••• والتيارات التقليدية تظل غير راغبة أو عاجزة عن تحليل الواقع ، والتاريخ والتراث لانها ترفض أن تستفيد من المعاصرة الحقيقية فى مجالات الفلسفة، والفكر ، والعلوم الاجتماعية ، والاقتصادية فى فهم ، وتغيير الواقع ••• وهكذا يساهم كل قطاع منهما رغم بعض الصراعات الموجودة بينهما أحيانا على تعطيل عمليات الابداع •••

وما ينطبق على هذين التيارين ينطبق ايضا على المذهبية الجامدة التى تعتمد على النقل ، بدلا من التطبيق الخلاق ••• لن الجمود عموما ايا كان مصدره عدو للابداع ولكن لهذا الموضوع حديث آخر •••

التغيير فى البنيان الداخلى للانسان :

يسعى الاستعمار الجديد بشكل متزايد ، الى تشكيل الانسان ، عقله ووجدانه بحيث يصبح أداة طيعة بين يديه ••• وقد تكون هذه العملية من اخطر الجوانب المتعلقة بالخطة الثقافية التى تحاول الراسمالية

التربية تنفيذها فى البلاد النامية فقد أصبحت لديها دراية متزايدة بأعماق الانسان ، والعلوم النفسية ، وتاثير التعليم ، والاعلام ، والثقافة على الطريقة التى يواجه بها مشاكل حياته وبيئته ••• انه يسعى الى غرس المفاهيم ، والقيم ، وردود الفعل الخاطئة فى أعماق الناس ••• أى الى ادخالها فى البناء الداخلى للنفس بحيث تتغلغل فى الوعى ، وفى اللا وعى ••• وهذه العملية الداخلية المؤثرة على العقل ، والوجدان ، وعلى ردود فعل الانسان هى التى تسمى بتزييف الوعى ، واللا وعى •• وهى تنقل عملية التاثير ، والتبديل فى البنيان الداخلى للمجتمع خطوة أخرى •• تنقلها الى التاثير والتبديل فى بنيان الانسان نفسه ••

وتلعب الوسائل الحديثة فى التعليم ، والاعلام ، والثقافة دوراً خطيرا فى هذا اجال •• فهى تعتمد على الدراسات العلمية الاجتماعية ، والنفسية، للجماعات والافراد •• كما تعتمد على التطور التكنولوجى الخطير الذى حدث فى وسائل الاعلام وأساسا تلك المتعلقة بمجال الالكترونيات ونقل المعلومات (الأقمار الصناعية ، الكومبيوتر ، التليفزيون •• الراديو •• الفيديو •• وسائل التسجيل ، والطباعة الحديثة) وتستطيع الشركات المتعددة الجنسية بواسطة الاساليب والوسائل العلمية ، ان تتحكم الى حد كبير فى عقل الانسان وانفعالاته ، وردود فعله ، وطريقة مواجهته للمشاكل •• أن تغرس فيه هذا الوعى المزيف ، وان تجعله يضع قيودا حول تفكيره ، ويسجن نفسه فى الحدود التى تريدها ••• بذلك يتحول الى اداة يمكن لها أن تامن جانبه ، وأن تستخدمه لاغراضها •• وليس من الصعب ان نتبين مدى التاثير الذى تتركه عمليات غسيل المخ عن طريق أجهزة الاعلام الجماعى فى تشكيل آراء ومواقف الناس بدءا من سن الطفولة •• وفى تكوين ما أصبح معروفا « بالجيل التليفزيونجى » •• وقد أجريت تجارب علمية فى عدد من البلدان فى مثل انجلترا ، وفرنسا ، والاتحاد السوفيتى أثبتت أن للتليفزيون اثر سلبى على الملكات الابداعية لانه يعتمد على التلقى الحسى المباشر الى حد كبير ولا يحتاج الى أعمال العقل والوعى بالقدر الذى تحتاج اليه القراءة ••

واجهزة الاعلام الخاضعة للشركات المتعددة الجنسية تعمل على أن تنشر الثقافة المزدوجة أو الثنائية التى تحدثنا عنها •• فالتليفزيون مثلا حريص على اذاعة المسلسلات الامريكية الرديئة والسطحية حرصه على اذاعة المواعظ الدينية ••• حريص على برنامج العلم والايمان ، حرصه على مباريات الكرة أو برنامج العالم يغنى ••• وهكذا نجد هذا الخليط الغريب من الاشياء التى يبدو متناقضا بينما يعبر فى الواقع عن سياسة متناسقة لتخدير أو شل القدرات العقلانية والوجدانية فى الانسان المصرى ••

وتتمتع الشركات المتعدده الجنسيه بامكانيات بشرية ، ومادية هائلة كما أنها قادرة على الاستفادة من العلوم والتكنولوجية الحديثة الى اقصى حد ·· وهذا يسمح لهـا بتطوير المناهج والاساليب التى تستخدمها فى نشر الوعى ، *والثقـافة المزيفـة* ، وفقـا للظروف *والاوضاع المتغيرة بسرعة* ·· كمـا أنها تطرح كمية هائلة من الافكـار والمعلومات بحيث تفقـد الناس القـدرة على التمييز فيما بينها ، ومعرفـة مدى دقتها وكل هذا يستهدف بث نوع من الضياع أو العجز عن الحكم على الاشياء ، عن الاهتداء الى اتجـاهات واضحة ··· عن التامل الذى لابد منه لأى انسان يريد أن يفكر بعقله هو لا بعقـول الذين يحركون هذه الوسائل ··· وكل هذه الظواهـر من شأنها اضعاف القـدرة الابداعية عند مختلف الاطراف ··· عند الذين يقراون ... فالقراءة فيها عنصر ابداعى لان القـارىء له فهمه وتصوره لمـا يقراه ·· وكلمـا نمت قدراته الابداعية كلما كان اكثر قدرة على التقاط الفن الجيـد ··· وعند الكـاتب أيضا ··· فهو لا يحيا بمعزل عن هـذه الأشياء ··

ولكن عند هذا الحـد قد يثور سؤال ··· مع التسليم بأن الابـداع الفنى يرتبط بالظروف الاقتصادية ، والاجتماعية ، والسياسية ، والثقافية ارتبـاطا وثيقـا ··· هل يعنى هذا أنه يتبعها بشكل آلى يكـاد يكـون حتميـا ·· ؟ أو بمعنى آخر ··· هل تدهور هذه الظروف فى مجموعها ، كمـا هو حادث فى مصر الان يؤدى بالضرورة الى تدهور مماثل فى الابـداع الفنى ·· ؟

ان الاجـابة على هذا السؤال هى بالنفى ··· ففى فترات معينـة قد يشهد المجتمع اضمحلالا اقتصاديا واجتماعيا بينما يزدهر الابـداع الفنى فى مجـال من المجـالات ، او فى شكل من الاشكـال ، او يكون قـادرا على خلق نمـاذج من الابداع الجيـد أو حتى خلق تيار ابداعى عميق الجذور واضح المعـالم ··· وفيما يتعلق بالابداع الروائى فى مصر يبدو لى اننـا على مشارف تطورات هامة أخـذت بعض ظواهرها تتضح فى السنين الاخيرة ·· حتى وان اختلفنـا حول المستوى الفكرى والجمـالى والفنى لمختلف الأعمـال الروائية ··· ان ادراك هذه الحقيقة مهم ، لاننا اذا وعينـاه نستطيع ان نتنبـه الى بعض النواحى التى ينبغى الاهتمام بهـا حتى يسير الابداع الروائى الى الامام بخطوات أكثر سرعة ، وثباتا ، وعمقا ·

ان مظـاهر التطور فى المجتمع قـد تظل غير مرئية اذا اتسمت نظرتنا بنوع من ضيق الافق وافتقدت القـدرة على الرؤيا النفـاذة الى ما يولد باستمرار ·· وهذا ينطبق بالذات على المجـالات المرتبطة بالفكر والفن ·· فهنـاك حقيقـة ثابتة فى علم الاجتماع ··· وهى أنه كلمـا ابتعـدت

الظاهرة التى ندرسها عن المجال الاقتصادى واقتربت من مجال الايديولوجية والفكر أصبح تطورها معرضا للقفز الى الأمام او إلخلف دون أن تعكس هذه القفزات ما يحدث فى الاوضاع الاقتصادية والاجتماعية بالضبط ٠٠ اى ان الصدف تلعب دورا أكبر بكثير مما تلعبه فى مجالات أخرى ٠٠ حتى وان كان هذا لا يعنى أنه على المدى الطويل لا يظل تلازم بين مختلف نواحى تطور المجتمع قائما ٠٠٠ ومن الامثلة على هذه الحقيقة ذلك الازدهار الرائع للشعر والفلسفة الذى حدث فى المانيا اثناء القرن الثامن عشر ٠٠ بينما المجتمع الألمانى كان يعانى من تدهور خطير وتفكك فى النواحى الاقتصادية والاجتماعية ٠

وفى المرحلة التى نعيشها فى مصر ، تلك المرحلة المقترنة بما اصطلحنا على تسميتها بسياسة الانفتاح نشهد تطورا خطيرا فى الحياة الاقتصادية والاجتماعية للبلاد ٠٠٠ بينما فى بعض مجالات الابداع ومنها الابداع الروائى هناك ازدهار نسبى ، وتجارب جديدة وانتاج ٠٠٠ وربما يكون السبب فى هذا ان الشخص الذى يختار أن يكرس حياته للابداع الفنى عادة ما ينشغل بالجانب الانسانى من الحياة ، ولا ينشغل كثيرا بالمسائل المادية ، أو البحث عن الثروة والاموال والعقارات وسائر الأشياء الترفية التى أصبحت الشغل الشاغل لكثير من الناس وعلى الاخص فى الطبقات المتوسطة من المجتمع ، أو البورجوازية الصغيرة التى ينتمى اليها اغلب الكتاب ٠ ان الانشغال بالفكر يتعارض بطبيعته مع مثل هذه الأشياء ٠٠ فشتان الفارق بين التاجر الذى تدور كل اهتماماته حول المال والبيع والشراء ٠٠ والكاتب الروائى الذى ينكب على عملية الابداع ٠٠٠ يضاف الى ذلك ، كما سبق أن قلنا ان المبدع هو شخص غير راض عما هو كائن ٠٠ عقليته وموقفه يتسمان بالروح النقدية لانه يبحث عن القيم الانسانية والجمال ، عن تنظيم افضل للحياة ٠٠٠ عن خلق عالم فيه انسجام بدلا من الفوضى التى تضرب بأطنابها فى المجتمع ٠٠٠ انه ثائر وساخط ٠٠ غير مرتبط بالسلطة بل راغب فى الابتعاد عنها ٠٠ فالسلطة تتعارض مع الابداع ٠٠ لانها اداة قهر ٠٠ وتحجيم للعقل ٠٠ لانها لاتحب الحرية ، ولا الخيال ، ولا الاكتشاف فى مجال الفكر لانه خطر على وجودها ٠٠ ولذلك الكتاب الذين يريدون ان يسيروا على الطريق الوعر والصعب للابداع يضعون بينهم وبين السلطة مسافة ٠٠ كما ان السلطة تلفظ وتضطهد اولئك الذين يحترمون أنفسهم ، ولنتاجهم ، وقيمهم وافكارهم ٠٠ وعندما يدخل الكاتب فى زمرة الحكام ٠٠ ويصبح كاتبا رسميا معبرا أو متوائما مع السلطات فانه يدخل فى مرحلة الاضمحلال ٠٠ لانه يضع القيود على عقله ، على تلك الطاقة العظيمة الكامنة فى نفسه التى نسميها قدرة الابداع ٠

وهذا يفسر التعجب فى أن معظم كتاب الرواية فى هذه الحقبة من تاريخنا صلة ما بعيدة أو قريبة بفكر اليسار ... بصرف النظر عن مدى تطور هذا الفكـر ونضجه فى مصر ... والرواية بالـذات نوع من الفن بعيد بطبيعته عن مختلف أجهزة المجتمع بمـا فيها أجهزة الاعلام والتعليم ... انه لا يحتـاج سوى الى ورقة ، وقلم . وصبر ... والى تلك الشعلة الصغيرة المتأججة فى النفس والتى تدفع صاحبها الى خوض تلك التجربة الرائعـة والمعذبة فى آن واحـد .. التى هى فى جوهرها محاولة صياغة للحيـاة على نحو افضل .

اقرا لهؤلاء فى العـدد القادم
والاعداد التالية

د. لطيفة الزيات	محمود امين العالم
د. عبد المحسن طه بدر	د. جابر عصفور
د. رضـوى عاشـور	د. سـيد البحراوى
د. السـعيد بدوى	حسـين مـروه
د. عـلاء حمروش	عز الدين المناصرة
احمـد طـه	فاطمـة محمود
محمـد آدم	صـلاح والى
محمـد الشربينى	سـليمان شـفيق

شعر

باهظ
ثمن إنتمائك للمدى..

صلاح الدين الوديع

الى الذين حصدوا فى مخيمات
البارد والبداوى ولم يدروا لماذا.
والى الذين حصدوا وهم يدرون

يا أيها العرب اليتامى
يا أيها العرب الثكالى
يا أيها العرب السكوت
من كان يعبد ماردا قد قد من بيروت
فالجارحات الآن تنتظر انطفاءته
من كان يعبد ربنا وخلوده
فالله حى لا يموت
الله حى لا يموت
سحب تغطينى وثلج ضمنى والليل دثرنى
صمت مخيف
هرمت يدى وتساقطت
تلك الخسريف
هرمت غصونى كلها والقطر غادرنى ، ذويت
نزفت دمائى من فمى
أنفى وأذنى ، عينى نفسها
هذا النزيف
جمدت جذورى كلها ، ما زلت حيا للعوادى أم رحلت
ماذا أضيف
رباه هذا الأمر خطب

والبرارى كلها اضحت حرائق
وسواعد الأشـــجار فى هذا المدى الهمجى
قد نصبت مشـــانق
الأرض هاذى زلزلت زلزالها
فتحت بطون الليل فاغرة وقالت مالها
اكلت هواى وأهلكت أرض الحدائق
ارضى تغـــادرنى
قلبى يغادرنى
نفسى تغـــادرنى
حلمى يغادرنى . بلدى يغادرنى . هذا النزيف
دم يغطينى
وثلج ضـــمنى
والدم دثرنى
قـــدر مخيـــف
جاؤوا الى بأجمل الاحلام مطفأة واوصوا
للهيئة العليا بأن يتجمعوا
وليت ظهرى ، فكرت فى تيهى . كل ملامح الأرض
اختفت للتو من حلمى
ووجدت معركتى انتهت بالارتياع
قلت الذى بينى وبين الوجد وهم
والروح خائنتى ... حتى النخاع
هل من قناع يشترى عوضا لوجهى ... هل من قناع ؟؟
فليمض عنى وجه يافا

ولتغرب الاشـــجار من وجهى
ولتبكينى فى الليل عاشقتى احتراقا بالكمد
قلت : انتهت لا شىء يطفىء حرقتى
حتى الأبد

وسأكتفى بالبحر ! قلت ! سأكتفى بالانفجار
أى القفار تريحنى أى القفار
أى الجبال تؤذنى
أى السهول تعولنى
أى البحـــار
أى النســـاء تضمنى
أى الصبايا تذهب القرف الذى يعتادنى
أى الجماجم تشبه اليأس الذى يجتاحنى
أى انتثار ؟
سأكتفى بالبحر ... فلتتعقبونى
الآن حان
وقت القطاف
فترصدونى
سيكون صدرى مشرعا ، لا تخطئونى !
حتى اموت بطلقة من ناركم
نحن الذين نحبكم
لم يبق فى خطواتنا الا الملل نحن الذين نحبــكم
لم يبق من نظراتنا نحو الخريطة
غير شىء من وجل
لم يبق من كبد السماء بوجهنا
الا اسوداد المحتمل
سأكتفى بالبحر ، فهو سريرتى
وهو الملائم فى الكوارث لاعتناق عقيدتى
الموج يدرك جيداً اين الصخور
الموج يعرف دائماً خط التماس ومنطقات العبور
وهو الملازم للشواطىء

وهو الحنون على الصبايا والملاجىء

البحر افضل لى اخى

البحر انصح من جوابى

البحر ارحم من تقاتلكم وارحب لاغترابى

البحر اشمخ من تمزقنا

واولى بانتحابى

يا ساقيى تمهلا ، ماذا يخبئه الزمن

يا ساقيى واقبلا ، قلبى يحدقنى

بلحمال المحن

جاؤوا الى بجثة واستفسرونى

اى اصح ؟ انقتنى اثر القتيل

ام الاصح هو التخلص من وصاياه الصغيرة ؟

ام نشتهى قدرا ؟

لم نكتفى بدم الحسين ؟

ام نرتدى روحا اخيرة ؟

يا ساقيى تأملا هذا الدمار

يا ساقيى وحاورا هذا الغبار

يا ساقيى لجيلنا اسم وحيد

فى الخريطة واللواء

وله هويته تشربت استياءك واشتهائى

وله صبابته

كرامته ، ارتوت بدم الفدائى

جاؤوا الى وقد تكبدت الدماء بكفهم

وتبادلونى

لا تستبيحوا حزنى الدامى

حصنى الأخير)

افاستعين على الكوارث بالكوارث
ام اطرد الزمن العسيرا
يا ساقيى الدوح يأكل بعضه
والورد يذبح نفسه ،
والأرجوان
انقص للاجيال بعد رحيلنا القسرى
« يا ولدى » انتهينا فى الخطى الاولى ..
قتلنا السندبان ؟
انقول ذبحنا هوانا بالمدى
بعد انصرام عهودنا بالاقحوان ؟
أم ياترى طبقاتنا ، اجيالنا ، افكارنا
احزابنا ، جبهاتنا ، حكامنا ومعارضونا
مشروع ثورتنا
وقوافل الشهداء
كل قد خسرنا الامتحان ؟
ما كان كان ، وقد ثوى زمن التطلع
فى تخوم الازمان ؟

* * *

لا تسرعوا بالعاشقين
الى حواق التهلكة
او تدعوا ان القضية ملككم
ولا الآخرون هم الجيوب المشركة
لا تقنعوا الشهداء باسم « المعركة »
من مات مات ، احبتى
من مات مات ولن يعود

لن يرجعوا ليحاسبوا الأخطاء والأسماء

ليحاكموا من أخطأ التحليل

وانتهك العهـــود

لن يرجعوا

فهم انتحـــار الخيل حين تجز عفرتهـــا

وهم العيون على انفصام كياننا

وعلى سفاسف أمرنا

وهم الوثائق والشـــهود

فر هذه السنة انتصارا

فاذا القبائل كلهـــا

صرخت بوجهك ان تقاسمها الغنائم

فر هـــذه السنة انتحـــارا

فاذا القبـــائل نفسها

باعتك مسلوخا لمائرة المآتم

وسيتلفونك أن ظللت مكابرا

أو يقتلوك

وسيبذلون لك الكمائن ، انهم

أنت المحاصر ، حاصروك

لن يدفنوك اذا سقطت مضرجا

لن يدفنـــوك

وسيتركونك للجوارح ماثلا

لن يدفنـــوك

وسيعرضونك فى الشوارع عبرة

لن يدفنـــوك

وسيبخلون على رفاتك بالمقابر ، انهم

لم يعرفوك

وسيبخلون على دعائك بالمساجد

انهم منذ البداية انكــروك
ابناء جلدك يا صديقى ملة وثنية .
لم ينصروك
ذر هذه السنة انتحــارا
وسيكتفى الشعراء بالاطلال بعدك
مطلعا وقصيدة ومعلقات
وسيكتب الأدباء هجرتنا الغريبة قصة فى الخافقات
وسيعرب الرؤساء عن أسف
وعن صلف
وستبعث الحكم الغريبة : ياأخى ، ما فات فات
اذاك عالمنا هــوى
اذاك بطشهم اســـتوى
ان نسأل التاريخ يهزمنا
او نسأل الافلاك تروعنا
او نسأل الاشياء تفحصنا
وتحصـــــــــينا
دع عنك هذا الموت فالا لا تفاخر !
دع عنـــك قتلى
لا تضف نصبا جديدا للمقابر
دع عنك ، لم تلد المروج قضيتى
لــدم المجــازر
دع عنك ذا ، قلبى يحدثنى بأن الله مكتئب !
قالت لى الأشجار
والسحب
قالت لى الاشياء
والاحجـــــار

والســاعات

والكتــب

قالت لى الأشـــلاء

من ضـــاعوا

ومن ذبحـــوا

ومن ســـلبوا

صـــبرا

وحيفـــا

والخليـــل

يافا ... تتمتم وهى تنتحب

فابتر يديك

وحينذاك سينتهى العرب ...

ولكم أنقب عنك

بين مقـــابر الموتى

يا من تدافع

من روحنا منا ، ولكم أطالع

عبثا تلاحقك البوارج فى انتشـــارك

والمـدافع

باهظ ثمن انتمائك للمدى

ياسيدى ، جيل بشـارع

أنت الشريد مجـــددا ومجددا

أدعوك كى تهب الحقـــول زهورها

وأروم من كفيـك ملجـــأ

وأريد من عينيك بارقتى

وأريد من رجليك قاطرتى

والغيم إلا منك مرفأ !

هذا أنا ، كيف انتسابك لى
وانا المهادن فى هوايا !
لا تلتحف غير انفرادك ، انت اعلم بالرزايا
واذهب لمنفاك احترف تيه الترقب
واكتشف كـرم البحـار
لعلها انتزعتك من عبث المنايا
اذهب ! فلا أرض تريدك

لا ولا شـجر يضلك
لا ولا رب يحملك الوصايا

اذهب ، فهذا العـالم المتيبس انتعلت
شوارعه جلد الصبايا
من بنيك
اذهب . فانت الحر . انت مقيد العضدين
حامل ارثك الدامى كجثة قاتليك
الاخوة الحلفاء جثة ناكريك
الاخوة الاعداء خنجر ذابحيك
السادة الاعداء صولة طارديك
اذهب فأرض الله واسعة ... الا عليك
واحذر ولا تبحث لنفسك عن هوية
فاخـوك مبدعهـا
اذا ما استكمل الاعداد للحرب
انتقاما من تسلط سالبيك
العفـو ! بل من تصلب ساعديك
يعفى عليك اخوك قبل عدوك
يا ملامـح صبوتى

يقضى عليك

اذهب لمنفاك المطوق بالمنافى

تلك المجـازر والكوارث والمقـابر والقيـاق

ولك المذابح والدموع

لك المسيرات الطويلة ....

واشتعالك واعتراق

اذهب

تدر انتشارك ان تقايضه الحكومات المداهنة

المزيفة الذليلة

تدر انفجارك ان توضبه الحكومات المناضلة

المكافحة الاصلية

كم بين صبرا والسماء

كم ملمترا بيننا يا أيها الجسد المسجى فى العراء

كم بيننا والطقس والاتحاء بارد

الكف مبتور وبعض القلب شارد

والليل عاوى

ابكى على صبرا او انى قد ازيح دم البداوى ؟

أم استحضر التحليل حين يقودنى

لا قدر الاشياء ،

ادرك المتناقضات ،

أعقلن العـالم

ابكى على صبرا ، بريك فى السوق الحديثة

كم نسـاوى ؟

ساغسل الاشلاء ، منتظرا جوابك ،

اسـلمها المشـاوى

السيف فى عنقى

والغل فى شبقى

والموت مر يا اخى من حيث تنتظر الشـفـا

حدج وتبيض الشفه

ويجف حلقى فاشرب كربتى متذكرا

مدن وراء حصارك المضروب

نترؤك الســـلاما

* * *

بين القذيفة والقذيفة .

كيف أهدم عالمى واعيد صنعه

وكيف اصدق الخبر الأخير

واظل مقتنعا بأن الكون روعة

سقط المخيم فانشجى يا أم فوق صدورنا

وضعى قبيل الليل فوق قبورنا

شـــوكا وطين

سقط المخيم هاهنا

فترجلوا لنهنىء الفرســـان

بالنصر المبين

سقط المخيم مرحبا بالفاتحين

« أسد على وفى الحروب نعامة » هل تذكرين ؟

سقط المخيـــم

كم قتيلا فى جرابك ، كم قتيلا ؟

عدد كصبرا أم مقابر من شاتيلا ؟

سقط المخيــم حبـــذا

لو تزعجون الغاصبين ، ولو قليلا . . .

لم يدخل التاريخ فى افقابكم ذاك المخيم

هو كان يعشق عسقلان

ويصطحب الخليـــلا

هو كان يرشق بالحجارة غاصبا

ويعوض الكابوس فينا .. حلما جميلا

وينام بين مضاجع الاطفال

فى ملاجىء رعبهم

دمنا ، أصـــيلا

من هؤلاء

يمتد شوقي هائلا

ولهـــؤلاء

ينشق قلبى عن متاهته سبيلا

انى اسمى حرقتى ابدا سخيا

للمهاجر والمقاتل والأرامل

والثكالى والصبايا

والذين

ستظلوا جناحا تحت قصف الراجمين

لم يدركوا من اين يأتى حتفهم

بدل المدائن والندى ومدى البـــلاد

استوطنوا فزع الكمين

انى اجاهر بانتمائى للحجارة

فى يد المتظاهرين

واموذ بالأطفـــــال من خشـــا المبـــاح

ابنوك ام انت الذى كبدتنى املى ،

غدبتك ، يا بلد ؟

كبدتنى املى واحلامى ..

والبـــاك الجلــــد

ماذا اقول وما تبقى من بقائك

يا جســـد ؟

ماذا أقــول ليــوم غد ؟

ستظل يافا جيفــا

وتظل ما برحتك وشما في الجسد

فلسطيني عصرنا

فلسطيني يأسنا

فلسطيني حلمنا

فلسطيني بوحنا

فلسطيني شعرنا

فلسطيني بعثنا حتى الأبد

يوليو — دجنبر ١٩٨٣ السجن المركزي — القنيطرة — المغرب .

قصة قصيرة

الوطن .. الزجاجة

ليلى احمد

الاهداء

امام رياح الاقليمية والطائفية التى بدات تهب ، اهدى محاولتى المتواضعة لروح ذلك الرجل العربى الذى يرقد غريبا فى مقابر شيراز ..

***

فى طابور جوازات الاجانب الطويل ، اخذ رضائى مكانه والعرق يفز من جبينه وابطيه : « اللعنة يجب أن اخلص من تمديد الاقامة ، اكثر اطمئنانا ، اكثر من يومين ضاعا منى وانا كى أعود للمنجزة ، وانا انتظم فى هذه الصفوف البطيئة دون أن يأتى دورى . هذا الصباح استيقظت فى الرابعة ، لاقف فى الطابور منذ الخامسة ، حتى تفتح شبابيك الموظفين فى السابعة ، ومع هذا وجدت امامى سبعة اشخاص .. عجبا والله .. لا أدرى متى استيقظ هؤلاء ! ؟ » ..

بعد السابعة بقليل ، فتحت الشبابيك ، وبدات الحياة تنتفض فى عروق المكاتب : صحيفة هنا .. واخرى هناك ، تختفى وراءها وجه موظف ، عامل آسيوى نحيل يوزع أكواب الشاى وفناجين القهوة .. وآخر يرتب الملفات تارة وينفض الغبار تارة أخرى .. والاجساد المنهكة التى امتصها الانتظار ، عبث النشاط فيها وبدات بالتحرك .. اعناق تشرئب ..تبحث عن وجوه اليفة تعرفها .. فقد تصلح واسطة ما ، ايادى معروقة فى بداية الطابور ترفع أوراقها نحو الشباك ، تظل عالقة لفترة، ثم تنخفض بتعب ..

من البعيد .. يتابع رضائى ايماءات الموظف وتحركاته . يحاول التقاط تعليقاته على معاملات المراجعين .. يقترب رضائى اكثر ويغرق فى تقاطيع وجه الموظف ، أساريره المنبسطة ، وضحكته الدائمة .

وشداشته التى تشع بياضا : « ترى .. الم يشتق هـذا الشـاب فى حياته ابدا .. يا لحظه » .. جسم ضخم يقطع الطريق على رضائى ويقفل الشباك بجثته ، تراءى لسمع رضائى تتابعات الاختام الرسمية ، وسرعان ما حرر الرجل الشباك ..

فاتى اليه صوت طلق موظف الجوازات : اعطنى الأوراق ..

ـ تفضل .. تفضل .. عمى ..

يدقق طلـق فى الأوراق ، يردف على عجـل : « اذهب واحضر الكفيل » .. ثم مط شفتيه ..

ـ لكن عمى ..

بشيء من العصبية : قلت لك احضر الكفيل ..

بانكسار : كفيلى .. كفيلى يا عمى رجل مسن ..

يبدى طلق طول البال : قل له يوكل احد ابنائه .. يتأفف طلق ، وتظهر فى عينيه قلق الانفعالات والتوتر ..

يرد رضائى بحسرة وكدر : لكن يا عمى .. كفيلى كل خلفته بنتان.. وهو يزمجر طلق غاضبا ومقاطعا : وما دخلى انا لتحكى لى قصة حياته.. ارتفع صوت طلق اكثر وصاح .. يا الله اللى وراه ..

بتثاقل .. يجر الحاج اقدامه .. « تفو » .. بصق الحاج على الأرض الترابية ، ووقف فى ذيل الطابور الطويل .. هواء اغسطس اللاهب يجفف العرق فوق جسده .. يحك الحاج صدره .. ويسعل .. رفع الحاج يده على عينيه ليستظل بها من ضوء الشمس،فلمح الوقوف بنظرة عابرة.. تنهد .. ثم ضغط بقوة على اوراقه ، اشاح وجهه عنهم .. وبصق مرة اخرى نحو الأرض .. « تفو » .. وبلل شفتيه بلسانه ..

انسحب من جسد الطابور احد الواقفين ، بعد ان نبهه أحدهم بأنه يستخدم استمارة قد استبدلت بأخرى جديدة ، وآخر تململ ثم رحل ، فالمدة الممنوحة له قد انتهت ، وثالث تنازل عن دوره للحاج المسـن ، ومع هذا بقى الكثير أمامه .. وبعد ساعتين ونصف ، وصل الحـاج على أكبر للشباك ، وقد هده التعب .. بادره طلق : حيا الله الحجى .. « تفو » . .بصق الحاج نحو الأرض : اهلا بولدى اهلا أستلم طلـق الجواز ، وبدأ يراجع ويقلب أوراقه برتابة ، وهو يتسلى بالحـديث مع زملاءه عن برنامج البارحة المدهشة للمصارعة الحرة

ـ الله يخليك ولدى .. بسرعة .. انا تعبان ..

قرأ طلق انفعالات الحاج فداعبه : ما الداعي للاستعجال ! .. صمت للحظة ، ثم أردفه بمرح غامس ، وهو ينسحب نفسا عميقا : حيـــا الله العجمي ..

ارتبك الحاج .. سعل .. ابتسم بذل .. وبهت لونه ..

فرد باصرار : لا .. أنا كويتي .. شوف الأوراق وشهادة الميلاد.. الأوراق امامك يا ولـــدي ..

تبرق في عيني طلق شهوة المرح ، فيكمل بنشوة : لكنكم امس الأول جئتــم من ايران !! ...

لم يستوعب الحاج مداعبات طلق ، فتلعثم قائلا : هـ .. هذ .. « هذه ليست المرة الأولى التي يتردد فيها مثل هذا الكلام » .. وبيـد يكسوها جلد جاف خشن اخرج من جيبه بطاقة حمراء ، وقذفها بوجه طلق غاضبا .. « شوف هذه هي جنسيتي الكويتية » ..

ضحك طلق بتواصل ، ثم اعاد البطاقة للحاج ، وضحكه لا يتوقف حتى دمعت عيناه ، وبصعوبة برزت تلك العبارة بين زحمة تهتهـاته :

« لكنك تبقى يا عمي اعجميا .. صلخ » ..

يخنق البلغم حلق الحاج ، فيبصقه بصعوبة « تفو » .. رفع غترته للخلف ، فباحت شعيراته البيضاء عن لون الثلج .. أجاب بحدة وهو يتصنع الهدوء : انظر يا ولدي .. صحيح أنا جذوري من ايران ، وقـد قدم والدي الى هنا وهو طفل صغير .. أما انا .. فلم آخر تمليا (أردف بهدوء اكبر) ولدت .. وحبوت .. وكبرت .. وشخت هنا .. انا ابن هذه الأرض » .. ثم عاد الحاج لانفعـاله من جـديد ، وهو مشـدود الاعصاب ومكفهر الوجه .. فاستدار بضعف ورجفة تنتـابه للشـــاب الواقف خلفه .. ازداد وجه الحاج تقطيب وقال بحقد : « اقرأ يا بني لهـذا الاحمق اهم ما ورد في الجنسية » ردد الشاب بصوت جاد : وفقـا للمـادة الأولى من قانون الجنسية سنة ١٩٠٩ ..

انطلقت ضحكة طلق عالية مجلجلة .. ودمعـت عينـاه من فرط الانشراح .. مسح عينيه بظهر كفه .. واعتدل في جلسته ليعود للعمل. تحرك قلق الحاج ، وبدا يدب جنينا .. كبر .. واصبح عملاقا .. فبدأ يلتهمه بتلذذ .. لم يعد يسمع لتجريحات طلق ، الذي تحول صـوته لفحيح ثعبان في اذن الحاج المسن ..

شرع طلق في اعتماد الأوراق ، وأخذ الحاج يضرب بقبضـة يده الضعيفة على حافة الشباك ، رعب جنيني في الأعماق يستيقظ .. صوته

الحاد ، ونبرته الجادة الجاسمة كلها محاولات متواصلة لاجهاض ذلك الرعب .. قال وهو يضغط على أسنانه : « لا أعرف لى وطنا غير هذا .. لا انتمى لأرض سوى لهذه » .. يسحب طلق نفسا عميقا من سيجارته الامريكية ، وينفثه .. مرة اخرى يقف الشيخ المسن وجها لوجه أمـــام خوفه ..

« ان الحياة كلها لا تعنى الا انتماءا لوطن) ..

يقحم الحاج رأسـه فى فتحة الشباك ، ويدق على طاولة طلق ، الذى انصرف للتدقيق فى الاوراق .. كشف الحاج عن ذراعه : « انظر .. كنت سيبا (صبيا) صغيرا على شرعى (مركب) النوخذه بوحمد (أكيل بقبطة) حتى اشاله عنى ، وعندما اشتد عودى .. أصبحت غواصا .. انظــر .. سمكة قرش قضمت من ذراعى .. كادت أن تلتهم يدى كلها (مهــرجان فرح اشع من عينى الحا الحاج على أكبر) لكنى عاجلتها بضربة من سكين فاخلــت ســبيلى » ..

طلق يكمل انهاء اجراءات بعضها .. يردف الحاج بمـــرارة .. « ان أصابعى الخشنة القاسية ، شاركت فى بناء سور الكويت ، لنحمى امارتنا من احلام الطامعين .. وبعد حادثة سمك القرش ، لم ادخل البحر يا ولدى ، عملت عتالا بالميناء ، واستطعت بعد توفير أن أفتح مخـــزنا صغيرا .. كبر المخزن .. ونمت تجارتى .. وأصبحت اليوم التـــاجر المعـــروف .... !! ...

وضع طلق الأوراق بيد الحاج .. وصاح : مع السلامة عمى .. يلا .. اللى وراه ..

* * *

تذف الحاج على اكبر ملابسه بحقيبته الصغيرة ، واضــعا برفق بينها ، زجاجة ملأها بقبضة من تراب الوطن ، ولم يقد فيه الحاح بناته وأحفاده للعدول عن رأيه .. قالت حفيدته : « لماذا لا تحرر نفســك من هذا القلق .. ان الذى التتيته فهو يهذى أو يمازحك يا جدى .. وكلا الامرين لا يستحقان ان تأخذهما مأخذ الجد » ..

صمت طويلا .. وكان رده صرير باب الغرفة التعب ؟ ..

استقل سيارة اجرة ، وخلال المسافات الممتدة ، تزود برائحـــة تراب الوطن ، وملأ عينيه بأزقته واحياؤه ، ولم يقاوم دموعه المنحـــدره .. فاغتسلت الدنيا امام ناظريه ، وتحول الوجود امامه الى اسفلت طويل .. كل شىء فيه يؤذن بالرحيل ..

* * *

هذه المدينة الغريبة تحاصره بجليد متراكم من الغربة ، مما تبعث رعشة التيه في مفاصل الشيخ الطاعن .. احساس موغل بالوحشة تنتابه .. كأنه نحلة سقط في جوف هوة سحيقة بلا قرار ..

في فندق متواضع في شيراز ، فتح حقيبته ، واخرج بخفة ولطف الزجاجة ، ووضعها بحنان فوق طاولة قريبة من وسادته ، املأنتا نور الغرفة .. جلس على حافة السرير ، اخرج البطاقة الحمراء من جيبه .. تحسسها .. ضغط عليها بحب .. ودسها في مكان ما .. تخلل في دشداشته ، وتمدد فوق السرير بارتياح ..

.. ترى .. هل ساجد شوارعا تشبه شوارع وطني .. « اطلق آهه » .. وبعد كل هذا العمر .. هل ابدأ البحث عن اطار لهويتي .. وهل ساجد في هذه البقعة الغريبة ملامحا لوجه طفولتي .. ورفاق صباي وهل ستطول محطة انتظاري هنا ..

هواجس كثيرة طافت بذهنه ، ارقته واشعرته بدبيب الزمن اكمل عليه ..

— لا .. ان مدينة الشرق الساحلية ، بيوتها الطينية ، تبدو عملاقة في عينيه .. وتطل المطبه — اسم ميدان — وركض الصبية وهم يلعبون العنبر .. هه .. هاهي أم حسينوه .. بلمة النخي والباجلا — حمص وفول — جالسة في الزاوية الشهيرة ، متكومة تحت البوشيه وعباءتها العتيقة التي بدأت تميل للون الأخضر من فرط قدمها ، .. هه .. وعندما تنتهي المسكينة من بيع بضاعتها ، وتقف تستعد للرحيل .. يتجمع حولها صغار الحي .. يعاكسونها بالدوران حولها .. والغناء لها .. وشدها من طرف عباءتها كل لحظة وأخرى .. ثم يفرون منها .. فتطرح المسكينة قدورها واوانيها على الأرض .. وتهرول بعصاتها الصغيرة خلف الصغار دون أن تطال أحد منهم ..

— انني الهث يا خاله .. لقد تعبت من الركض .. ان الملا — معلم الكتاتيب — سيكشف امر هروبنا للبحر ، وسيمزق أقدامنا عقابا بخيزرانته — عصاته — اللعينة .. الا تؤلمك الفلقة يا خالة ! ؟ ..

ضحك الحاج بصوت مرتفع .. وهو يضرب كفا بكف .. وتابع ..

— ايا الشيطان يا خويلد ..

واخذت الذكريات تتوالد بعضها البعض ، اعترته رعشة لذيذة .. ادار وجهه صوب زجاجته .. وحدق بحب فيما تحتضن من تراب الوطن.

* * *

.. باحساس نقاش ينظر لوجوه الناس الشمسية .. تطرقاتهم اللاسعة الغريبة .. ما يتوه في حناجر ومتاجر المدينة العذراء البهية .. شهوانيتها اللذيذة كأنها شاع تلدغه .. وعذا الهواء يتحول الى إناء تحتته .. اللقة المكيرة التي ورثهما .. يا الحيرة ! ..

وجد الحاج نفسه بالشارع العسلم .. قطع شرودة بصيحة غاضبة « تنو » .. رد الحاج على نظرات الاستفهام التي بدت واضحة في عيون صبية يلهون بمساحة فارغة أمام الفندق .. يحدقون به بتطفل فيعروا غريبته ..

: « انا .. انا جدى شيرازى مثل انت » ..

تبادل الصبية نظرات الدهشة والاستنكار فيما بينهم .. يتغامزوا .. وصاح أحدهم ساخرا .. « انت عربوا » .. وتبعه الباقون وهم يصفقون : « عربوا .. عربوا » .. تشكلت أصواتهم وتصفيقهم لحنيا مميزا ..

رفع الحاج كمه العزيلة لوجهه .. ليخفى فزعه ودهشته وعيونه الذاهلة .. إدار ظهره بسرعه وعاد لغريته في الغرفة .. وفي لحظات بكر .. وصباح جديد يولد ، طلب من الدليل السياحي أن يأخذه لكبار السن في المدينة ..

قال باكتئاب وحزن : « انا الحاج على الكبير .. حفيد لرجل ايرانى مثلكم » ..

مط كبيرهم شفتيه .. مستهزئا .. دون ان يتفوه بكلمة واحدة .. ثم توجه للحاج بهروز وقال له بعاطفة مصطنعة : « انا صحيح لم اولد هنا ..... »

قاطعه الحاج بهروز ببرود وسخرية : « إذن .. ببساطة كيف تكون ايرانيا .. انك غريب .. مثلك مثل السياح .. تظل هنا .. حتى يحين موعد عودتك لبلادك » ..

تناوله المشهدى ابراهيم : كيف تكون شيرازيا .. وانت لا تعرف موقع واسماء واحياء المدينة القديمة .. ولا تعرف شيئا عن عائلاتها .. ومن هم وجهلاؤها واعيانها ..

بتحفظ شديد تفزت كلمات شيخ هرم .. وهو يسكت بيده هرج من حوله : « لا بأس .. لا بأس من العيش بيننا اذ كانت تلك رغبتك » .. ومع التخليب عاجبيه » وهو يحدق النظر بوجه الحاج .. عزم الحاج .. وانتفض من ذلك الرعب الجنسي الذي تميز من الأعماق .. لا .. الوطن ..

المطبة تسكن محارة التنفس .. هناك مع كل شارع لي فيها حكاية .. شروق الشمس على السيف .. شوقي لرائحة البحر .. هناك تربتي أحن الى الطوز والرطوبة والحرارة ، ويشتد بي الحنين الى مصطلحات الموظفين في الدوائر الحكومية .. ياه .. تدخل الحاج يد الله : دعك يا أخي في أرضك .. فأنت فوق هذا وذلك لا تعرف هنا مرابع طفولتك ولا تذكرها لنا ..

يفرح وغبطة انتصبت في ذاكرته سنين طفولته .. ردد : طفـولتي بالكويت .. على السيف .. بالميدان .. المطبة ..

(انبعث من داخله وجه الوطن أليفا حميما مبتسما) ..

استرسل مشهدي : هل تعرف تخت جمشيد .. ومسجد شـاة عبد العظيم .. أنت يا صديقي عربي .. عربي من الكويت .. فأهلا بك ضيفا في شيراز ..

انتشى الحاج : « عربي .. لماذا اذن لفظتني تلك المدينة الدافئة » انسحب للخلف وهو يجرجر بالخيبة القوية ردد : « عربي .. وطلق!؟ »

احساس عميق بالوحدة يعبث بمشاعره .. نصـل سكين حـاد يمزق حبـه .. يشعر بدوار .. ورغبـة في التقيؤ .. يفقد توازنه .. فيخرج مترنحا يستعطف المارة : « أنا عجمي ... » ..

صرخات الأطفال تجرح مسامعه : « عربي .. عربي .. عربوا ».. يعلو تصفيقهم .. والنساء خلف عباءة الشادور ينفـرن منه .. وهن يتضاحكن .. مما دفع الأطفال لملاحقته ورميه بالحجارة والعلب الفارغة .. « عرب .. عرب .. عربو » .. ذلك الصوت الذي يحاصره من كل صوب استعطفهم .. بكى بحرقة : « لا .. أنا شيرازي .. عجمي ».. يركض .. يسقط .. يسحبه أحد الأطفال من دشداشته .. ينهشـه الصغار بضراوة الكلاب المسعورة .. « عرب .. عربوا » .. طلق يداعبه بالمطرقة فوق رأسه : « أنت عجمي يا حاج » .. يبكي الحـاج لا أحد يعرف سر عذابه ، يصوب نظراته لطلق سهما ينطلق من بحيرة حزن واسعة .. : « لا .. أنا كويتي .. ابن المادة الأولى من قانون »..

طلق يدق مسمارا في جمجمة الحاج : « لكنك تبقى ايرانيا ..صلخ» « تفو » .. وبيده الواهنة يخرج جوازه ، ويرفعه بوجه طلق .. في اعتزاز يصرخ : « أنا كويتي » .. طنين طلق مازال يئز حـول رأس الحاج ..

(أن لا تنتمي لوطن .. يا حاج .. هو أن تعيش فوق رمال متحركة ريثما تبتلعك) .

يضحك الحاج بهستيريا : خلاص .. انا ايرانى .. زين انا ايرانى
صخب الأطفال يخرق آذانه : « عربوا .. عربه .. عرب .. عربوا » ..
تغلق جمجمته .. يتجمد الحاج فى مكانه .. تجحظ عيناه .. تنتابه رغبة
قوية للفرار من هذا الجحيم .. يردد بلسان مشلول : عربى .. ايرانى ..
عـربى .. ايرانى .. « ..

لاحظ الدليل هذيان الحاج ، حيث اتضحت له صورة مهتزة لشـيخ طاعن يتحـدى الجنون والخـوف .. فأعاده لغرفته بالفنـدق .. بقى لعدة ايام لم يذق فيها طعاما وطعما للنوم .. كسر الحاج عزلته .. ثم خرج لهواء الطلق .. وصافحت عيونه ضوء الشـارع الغـريب ذلك الشارع المستنقع ، وخرج يتجول بلا هدف .. بشعره الأبيض ، ولحيته الطويلة المسترسلة ، فى دشداشة عربية ، يتهادى محتضنا وطنه داخل زجـاجة .. ويهذى من انا ؟! .. من اين انا ؟! .. لا هذا ولا ذاك .. من اكون اذن ؟! ...

طلق يضع مسمارا آخر فى جمجمة الحاج : « ايرانى .. صلخ » .. يهرول الأطفال وهم يرددون بمرح .. عرب عرب عربوا .. يشد الحاج شعر راسه .. ايرانى لا .. عربى لا .. من انا ؟! ووسط صـخب الأطفال وضجيجهم .. ووهج اعلانات النيون المتلاصقة التى زادته دوارا .. يعبر الشارع من غير اكتراث .. ابواق السـيارات .. الضـجيج .. واشباح المارة تتراكض ووجه الوطن الذى يرتفع فى الزحام .. يلحقـه الحاج .. هاربا من صوت طلق .. والأطفال الذى اصطفوا على الرصيف يتجمعون كالدود ، ودمع النيون المتفجرة يتخيلهم عالمـا حشر فى عينيه .. يقف الحاج فى منتصف الشارع الأسود الطويل .. وصوت كابح باص محمل بالمهاجرين يلقيه أرضا .. « تفو » ..

يبصق دما .. يسقط الحاج مهشـما مثل زجاجته .. تابع دمه المنساب على الأسفلت .. فاذا به يقف عند تراب الوطن ويمتزج فيه .. تناول نفسا عميقا .. هدأت روحه التى اشتعلت وميضا طالما أرقه .. فأغمض اهداب عينيه بارتياح ..

صلاح عبد الصبور ..
وحوار الثقافة العربية

مجــدى فرج

كنت قد انجزت حوارى هــذا مع الشاعر الكبير صلاح عبد الصبور قبل ستة اشهر تقريبا من تاريخ وفاته .

ولمــا فجعت فى الصديق ، طويت الاسى فى نفسى ، وحفظت الحوار بعيدا عن مناسبات الذكرى السانحة والمتهية الشاعر . حفظته حتى اصــل به الى وقت يصبح فيه هذا الحوار تعرفا حقيقيا على فكر هذا الشــاعر المبدع وملامح ثقافته الواسعة الرحبة .

ان هــذا الحوار اقرب الى ان يكون منهاجا للعمل والفكر ، فلقد اوقفتنا مســنوات السبعينات العجاف بالعديد من « الكتبة » ، و « المرضــالجية » الذين لا يفكرون فيما يكتبونه .

وما نحتاجه الان برنامج ثقافى محــدد يستنهض القيم الايجابية للانســان العربى ، بحيث يصبح قادرا على اعادة صياغة المســتقبل على نحو افضل واشمــل .

تلك هى القيمة الايجابية الحقيقية التى يمكن ان نخرج بها من هذا الحوار مع صــلاح عبد الصبور ، الشــاعر الخلاق ، والنــاقد المبدع ، والمثقف الانســان .

م.ف.

تنهض القيمة الاساسية فى تجربة صلاح عبد الصبور الشعرية على عنصرين اساسيين ، يتحدد أولهما فى قدرته على تمثل تجارب الحياة شكلا وموضوعا ، ويتمثل ثانيهما فى ثقافته العريضة والمتنوعة ٠

يطرح الشاعر فى البداية محنته الذاتية كفرد فى مواجهة المجموع « الناس فى بلادى » ، ثم يفلسف هذه المحنة فى تجربته التالية « أقول لكم » ، وتكون النتيجة التالية نوعا من التامل العميق ومحاولة لاكتشاف قوانين الصراع الانسانى « تأملات فى زمن جريح » . داخل هذه الانساق الفكرية تنفجر بذور الرفض الذى يحرك وجدان الشاعر الى محاكاة البطل الرومانسى « احلام الفارس القديم » ، وفى ديوان « شجر الليل » يسعى لاكتشاف ايقاعات جديدة للمركب اللغوى ، فضلا عن حالة التصوف التى تسيطر على وجدان الشاعر ، والتى اتضحت وتبلورت بمسرحيته « مأساة الحلاج » ، هو ليس تصوفا متعاليا على الواقع ، بل هو تصوف مشارك فى الحياة ، يسعى لاعادة صياغتها على نحو جديد ، بحيث تكون محتملة وممكنة ، وهذا ما يكشف عنه ديوانه الأخير « الابحار فى الذاكرة » ٠

كذلك تقدم الشاعر باسهاماته فى المسرح الشعرى ، حيث يتحول البطل الرومانسى « الفارس القديم » الى بطل عادى اجتماعى فى « مأساة الحلاج » ، تقتله الكلمة ، فيقتنع باستشهاده فوق ظلم السلطة وقهر الواقع ، ثم يدين القهر فى « مسافر الليل » ، وفى « ليلى والمجنون » يتنبأ بالفارس المخلص القادم من بعده ، بشرط ان يحمل سيفا ، وأخيرا تكشف مسرحيته « بعد أن يموت الملك » عن نوع من التامل الفلسفى فى قضايا الموت والحكم والحب والمستقبل .. الخ .

داخل هذه الرحلة الابداعية الخالصة ، يتقدم الشاعر دارسا ومؤصلا لتاريخ الفكر الاجتماعى فى دراستيه «ماذا يبقى منهم للتاريخ» و « قصة الضمير المصرى الحديث » ٠ فضلا عن أن دراساته النقدية الخالصة تنهض على تأصيل المنهج الاجتماعى فى تقييم الفنون « حتى نقهر الموت » ٠

ان صلاح عبد الصبور يمثل رحلة فكرية عريضة ومتنوعة ٠ وهذا الحوار محاولة للتعرف على منظوره الفكرى للثقافة العربية ، أو هو محاولة لتاصيل ثقافتنا العربية فى مواجهة الغزوات الفكرية الحادثة أو المحتمل حدوثها ٠

س — لم تعرف الثقافة العربية منهجا واحدا ، يتعرف به الفنان على واقعه ، ويكتشف به رجل العلم قوانين الواقع العلمية ٠ ما اسباب هذا التشتت (التفكك) ؟ وما هى جذوره الفكرية ؟

جـ ـ هذا سؤال محير ٠٠ ويزيدني حيرة ما تطلبه من البحث عن الجذور ٠

ان الثقافة العربية بمعناها الاشمل من اقدم الثقافات ، فلقد عاصرت ما يسمى بالعصور المظلمة والعصور الوسطى وعصر النهضة والعصر الحديث ، وتلك كلها كلمات ناقصة الدلالة عندنا ، اذ هي تؤرخ للثقافة (الاغريقية ـ الاوربية ـ الامريكية) ، ومن الخطا البين ان نطبق هذا التقسيم على ثقافتنا العربية ٠

لنبحث اذن عن معالم أخرى لتطورنا الثقافي ، أو بالاحرى لتغيراتنا الثقافية ، فليس من الضرورى ان يكون كل تغير ثقافي تطورا نحو الأفضل ٠٠

لقد نشأت ثقافتنا العربية الكلاسيكية من القرن السادس الميلادى الى القرن الثانى عشر تقريبا كما نشأت كل الثقافات الكلاسيكية التي سبقتها وعاصرتها ٠ فمن الثقافات التي سبقتها الثقافة المصرية القديمة والاغريقية والرومانية ، بل والهندية والصينية ، ومن الثقافات التي عاصرتها الثقافة البيزنطية ٠ وكل هذه الثقافات كانت لها شروط وملامح ٠

كان من ملامحها الاعتماد على الفرض النظرى دون الملاحظة ، والأعتماد على أكثر من الاعتماد على العقل ، والميل للرأى الواحد بدلا من تعدد الآراء والانطلاق من تضاد مزعوم بين الروح والمادة ، والعقل والعاطفة ، والايمان باحادية النظرة ، والنظر الى كل ما يخرج عن الاجماع ويتجاوزه بأنه هرطقة ٠

ومن خلال هذه القيم كلها تنشأ الثقافة الكلاسيكية الرصينة التي تعنى بالتجويد والتحسين ، وتنسج أثوابها الجديدة على الأنوال القديمة ، وتنتج مجتمع النظام لا مجتمع الخلق والابداع الخصب ٠

لكن العالم حدث فيه تطور جديد ، حينما كنا نحن غافلين مقهورين ، وذلك بانحلال العصور الوسطى ، أو بالأحرى باستهلاك الحضارات القديمة لذاتها ونشوء حضارات جديدة ٠

وكانت ملامح الحضارات الجديدة هي البدء بالملاحظة والتجربة للاهتداء الى الفرض النظرى او التعميم المستقرأ من شتات التجارب ٠ وتغليب العقل على النقل ، بل اعادة النظر في النقول المختلفة ووضعها على محك النقد التاريخي ونقد النصوص ، ثم الترحيب بتعدد الآراء ايمانا بأن الحقيقة هي ثمرة الحوار ، واخيرا رفض التضاد بين الروح والمادة ، والعقل والعاطفة ٠

ولست هنا فى معرض التوضيح لملامح للثقافات المعاصرة • ولكنى اريد ان اقول اننا لم نكد نشتشرف هذه الآفاق منذ أواسط القرن التاسع عشر الى أواسط القرن العشرين، حتى أصيب المجتمع العربى بنكسة حادة اذ عاد على ادراجه الى نمط الحياة الفكرية القديم الذى تجاوزه العالم منذ سبعة قرون على الأقل • فاصبح مجتمعا تقليديا ، معتمدا على النقل ، وعلى الفروض دون التجربة ، ودخل فى متاهة الحديث المصطنع عن تضاد الروح والمادة •

وبلغ الأمر مداه حين انكرنا كل ما حققناه من اقتراب من مصطلحات واشراط الفكر العصرى ، حتى تجرأ بعضهم ، فعد رواد تجديد الحضـــارة العربية الأول مثل رفاعه الطهطاوى ومحمد عبده وغيرهم مهرطقين !!

س ـ فى السنوات من ٦٠ حتى ٧٠ ، استطاعت الثقافة العربية أن « تنحت » لنفسها اتجاها قوميا يكاد يكون مساويا لبعض القوميات الأخرى • ما هى الشروط الواجبة للحفاظ على قوميتنا من الغزولت الفكرية ؟

ج ـ اعود الى ما اغفلته من الرد على سؤالك الأول •• لقد استطاعت حفنة من أعلام الفكر العربى أن تنحت لنا اتجاها قوميـــا فعلا ، ولم يكن ذلك بين سنتى ٦٠ ، ٧٠ ، والا كنا منكرين لجهود الاســـلاف •

والاضرب هنـــا مثلا بمجـــــال الشعر ، فلولا شوقى والمهجريين والرومانتيكيين لمـا استطاع الشعر العربى الحديث أن يولد •

وفى مجال المسرح مثلا ، لولا صنوع والنقاش وفرح انطون وتوفيق الحكيم لمـــا وجد المسرح العربى الذى شهدنا يقظته فى سنوات الستينات.

ان رواد عظماء قد اثروا الحياة الفكرية ، وخطوا لها مسارا جديدا ، وذلك بفضل جهودهم فى نقل اشتراطات الحضارة الجديدة الى بلادنا • لقد كانوا جميعا مواطنين عربا ، ولكن اعينهم كانت مفتوحة على التاريخ • وكانت لديهم هذه الحاسة التى تجعل من الأديب لنسانا مجاوزا لواقعه الى آفاق جديدة ، وبالتالى تجعل منه أديبا تاريخيا •

وكان الانحسار الذى نواجهه الآن هو الثمرة المرة لتنكرنا لتراث القرن التاسع عشر والعشرين فى مجال الحركة الفكرية الذاتية • فلقد استيقظت عناصر السلفية التى كانت راكدة فى مجتمعاتنا ، وحاولت العودة الى الحياة • وكان من شعاراتها هذه الكلمة التى وردت فى سؤالك وهى «الغزو الفكرى».

لقد حاولوا اخافتنا بما سموه الغزو الفكرى ناسين أن هجرة الافكار والآراء ليست غزوا ، وأن استقبلت القيم الجديدة فى مجال الفكر هو شأن كل امة متحضرة تستحق هذا الوصف . ولقد كان العرب الذين انشأوا حضارتهم فى القرن السابع الميلادى هم أكثر الناس تمثلا للحضارات السائدة فى زمانهم وكانت كلها حضارات متقدمة عليهم تقدما كبيرا وواضحا .

إن الحفاظ على قوميتنا من «الغزو الفكرى» لا يكون الا بأن نسمح لأنفسنا أن نتغذى فكريا بلا حدود . ولكن على أن نعرف الأصول دون الفروع ، وأن نلمس الجذور لا الاغصان المتناثرة المتنافرة ، ثم نستوعب كل ذلك لننطلق متجددين بدمائنا ودماء الآخرين .

والحضارة بعد ذلك ليست ملكا لأحد ، فأنا فى مكانى من أرض مصر العربية احس بامتلاكي – اذا كان فى استطاعتى – لكل التراث العالمى من الاغريق الى آخر كلمة تخط فى أوربا وامريكا .

واظنك ترى ان العالم الآن اصبح أضيق كثيرا ، حتى ليوشك أن يكون مدينة واحدة من مدن الفكر .

س – ترتبط الثقافة العربية ارتباطا حميما بالواقع العربى ، مثلها فى ذلك مثل كل الثقافات الأخرى القديمة والمعاصرة . ما هى أسباب تخلف ثقافتنا العربية ؟ وما هى عوامل الحفاظ على استمرارها وتفوقها ؟

ج – كما يتصل سؤالك الأول بالثانى ، كذلك يتصل السؤال الثالث بسـابقه .

ولنسأل : ما الواقع العربى ؟ وما يميزه عن واقع آخر ؟ لنقل ان الواقع العربى لا يتميز بكونه عربيا ، لغته العربية ، ولكنه يتميز – ان كان هذا يعد تميزا – بجملة مكوناته الاجتماعية والاقتصادية والسياسية . وهو بهذا المعنى لا يكاد يفترق عن واقع ما يسمى بالعالم الثالث بشكل عام .

وانا اريد هنا أن أترك الحديث عن تعديل الظروف الاجتماعية للاجتماعيين ، وعن تعديل الظروف الاقتصادية والسياسية لأهل الاقتصاد والسياسة ، لولا أن هذه الظروف كلها تنعكس على الواقع الثقافى .

لذن لابد من خلق مجتمع حى ذى اقتصاد حى وسياسة حية لكى تكون لنا ثقافة حية .

وهنا ينقطع حبل الكلام ، فالحديث فى هذا الموضوع فوق طاقتى ، ويحتاج لانسان أو جملة من البشر علمهم اكبر من علمى .

س ـ حتى الآن ما زالت قضية الأصالة والمعاصرة في الثقافة العربية قيد المناقشة والجدل . كيف تستطيع الثقافة العربية في مستقبلها أن توازن بين طرفي الجذب والتنافر هذين ؟

جـ ـ أريد أن اعدل من هذا الشعار ، فاجعله بدلا من « الأصالة والمعاصرة » ٠ ٠ اكثر دقة واختصارا ٠٠ أريد أن أجعله « أصالة المعاصرة » ٠

وبدلا من أن يصبح جهدنا أن نكون أصلاء ومعاصرين ، فليكن جهدنا أن نصبح « معاصرين أصلاء » ٠

اننا لا نريد أن نحمل تراثنا على اكتافنا كعبء ٠ فالتراث في معناه الحق ينتسب الى من يستفيد منه لا من يحافظ عليه فلترا مجمدا في علب التاريخ ومتاحفه ٠

والتراث وحده لا يصنع ثقافة ، والا اصبحت تكرارا سقيما لتجربة انسانية كانت جديدة في زمانها ثم فقدت بعد ذلك مبررها التاريخي والانساني ٠

ولقد علمتني رؤيتي للتاريخ الا اغلو في تقدير اهميتنا . هذه المغالاة هي نقطة ضعفنا ، ومنها توجه اليننا السهام القاتلة ٠

ان الثقافة العربية الكلاسيكية ليست اكبر قدرا من الثقافة الهندية أو الاغريقية ٠

لقد كانت رقعة دولة المغول أو دولة العثمانيين او الامبراطورية البريطانية أكبر اتساعا من رقعة دولة العرب في أوج ازدهارها ٠

ولقد قدمت حضارات كثيرة ما يربو على الحضارة العربية من مفكرين وادباء واطباء وفلاسفة وعلماء ٠

فلماذا اذن هذا الزهو الأجوف ؟

ولماذا نتخيل اننا وحدنا اصحاب التراث الذي يجب ان يحرص عليه جامدا ، بل ان نحرص على ان نكرره بنفس ظروفه وانجازاته ٠٠ واوجه قصوره ايضا ٠٠٠

اذن ٠٠ لا شد هناك ولا جذب ، بل ان علينا ان نمضي في اتجاه واحد ، وهو :

الأصالة المعاصرة ...





حسين علي محمد

من أطلق نهر المــاء
على الصحراء
مقتحما اقواس الظلمــة والانواء
من رسم النهر وسيما كالطيف
بديعــا كالحــرف
ورفع الجنة فوق ضفاف الصيف
وخط حكاية عشق للغبراء ؟
من دفع السمانة للبحر
ولوح بالنهــر
فاقبلت الأطيار تغنى احلام الشعراء ؟

***

هل تخشى « الاســوار »
وريشتك الخضراء انتفضت
تقتحــم النــار
اجبنى
فالاطياف تجاورنى ....
والصحراء رفاقى !

قصة قصيرة

حكاية الفلاح الفصيح مطاوع عبد الصبور ابو العزايم

مع الرئيس المؤمن محمد أنور السادات شخصيا

سعيد الكفراوى

وكم فى مصر من المضحكات ولكنه ضحك كالبكا .

« بيت شعر عربى ومثل شعبى مصرى »

لأنه لما رأى الشمس تشرق من المغارب ، ونظرها تغرب فى المشارق ، واحس بدبات القيامة يشيب لهولها الولدان ... كانت حشرات الأرض الصغيرة تزحف فى اتجاه جسده الضامر ... احس لحظتها بتجمع الغيوم والعواصف وهيجان البحر ... وصرخة الوحش فى الغابة المظلمة ... لم تكن الأرض فى دورانها المحتوم داخل ذاكرته المشوشة الا نذير الزلزال آت تشم رائحته حيوانات الجحور ... لذلك ضاقت الحياة بوجه الفلاح (مطاوع عبد الصبور أبو العزايم) ... نظر حواليه بقريته التى تقع فى دلتا النيل ، لم يجد سوى الحاجة تشد خناق الخلائق .. وكذلك روح جديدة كانها هزيمة الموت تسرى بين الازقة والحارات ، كانها الألوان القديمة للطين القديم المهترئ والناشع على جدران البيوت ، والكالح على الأسطح النافرة بالقش والوقيد الصائف كالشوك .

قال : كانما اتجاه الركب الى البحر ... الى الموت ... الى حدود الزمن المشارف على نهايته .. حدثتنى أمى عن أبى ... عن جدى ... عن شيخ مسجدنا القديم ... وقسيس قريتنا فى حضن الجبل ... عن الرواة الأول ... هؤلاء الذين جابوا المقاهى ... والأفراح ... يعزفون لحنا واحدا ... اننا باقون ، نزداد عددا كالنمل ... واقفين فى وجه العاصفة ... واذا متنا نموت كالاشجار واقفين وتظل ذكرانا فى الحواديت وكتب السير ، وفى افواه المداحين ... حادين كحد الموسى ... لكن الغيوم تحجب الشمس وتنذر بالعاصفة (اربع اولاد يا مطاوع وقراريط الأرض الستة لم تعد تكفى ..) حاول أن ينسى ولقمه المر وينشغل بحياته العادية ، لكن ضغط الظروف والاحوال ، ونداء البطون كانت تدفعه الى الشرود الدائم .. الى مخاطبة الفجر ، والضريح القابع عند المصرف الكبير فى عصر الايام المنقضية .. الى المقبرة لأنها لأمه وأبيه واخته ...

كانت تجفعة الى مخاطبة منبر الجامع الذى لا يعرف من بنـاه ، ومن جلبه من البلاد البعيدة ··· كان ينصت لصـوت المقرىء وهو يرتل بصـوته الرخيم فى ليله الطويل ، ويشعر بشىء يتهدده هو وعياله وامرأته ·

كانت رأسه على الوسادة وعينه تتابع الظـلال التى تتماظم بفعـل حركة المصباح الغـازى « المردة ··· الشياطين ··· تلك الوجوه الحمراء الشريرة والعيون تلك المحمرة ··· قوافل للهجرة الى الوطن ··· وجـوه زرق وبيض وحمر وصفر وعلى كل الملل » كان الليل فى الخـارج طرحـة سوداء لامرأة قروية ·

زحف حتى حقيبة ولده القماش ··· دس يده فيها وأخرج كراسته الصغيرة ··· امسك بقلمه الصغير ··· كتب على السطور الغير واضحة ·

« الرئيس المؤمن « محمد أنور السادات » ·· عندى من الأسرار الخطيرة ما يهم أمن الدولة وأمنكم شخصيا ولا يمكن البوح به الا لحضرتكم » ·

الراسـل
مطاوع عبد الصبور أبو المزايم
العنوان كفر حجازى مركز المحلة الكبرى / غربية

حين جاء النهـار قام من نومه ان كان قد نام ··· توضأ وصـلى بحكم العـادة التى يمارسها كل صباح ··· توجه الى المركز وهناك سجل خطابه الى رئاسة الجمهورية وعاد الى قريته منتظرا ·

مر اسبوع وهو ينتظر ··· فى منتصف الاسبوع الثانى فكر ان يكتب خطـابا آخـر لكن فى ضحى اليوم التالى شاهدت القرية الصغيرة ضابط النقطة التابعة لها قريتهم « قرية مطاوع ليس بها نقطة بوليس لانها لا تستحق ، لذا اكتفت الحكومة بدوار العمدة الازلى » كان الضابط وخلفه عسكر الدورية يتوجهون ناحية الدوار ··· تجمع الناس خلفهم ، فطاردهم العسكر فى الازقـة والحارات ··· وقف كلب أجرب ضامر على حجر كشاهد المقبرة ينبح بصوت مسكين يطارد به الغرباء ··· اندفع من الدوار خفـير الكفر يجرى ناحية دار « مطاوع » ··· سأل عنه زوجته فأخبرته : بانه ما يزال نائما صاح فيهـا الخفير : أن توقظه لان الدنيا مقلوبة ، عاليهـا واطيها ، وضابط النقطة ذات نفسه يطلبه سريعا ·· قبل أن تسأله امرأة « مطاوع » خير انشاء الله ·· ليه اللى جرى · ؟ نهرها صارخا : أن تمشى بلا لكـاعة وتصحى زوجهـا ··· استيقظ « مطاوع » على صياح الخفير وهبط درجات سلمه الطينى ، وهو يفرك عينيه من أثر النعاس صاح بالخفير مالك يا جدع بتزعق ليه ؟ هى الدنيا خربت ، ولا يعنى الدنيا خربت ·
سار امام الخفير لا تطرف له عين ·

جلس امام الضابط بغرفة التليفون ··· سأله الضابط :

ـ أنت مطاوع · ؟

ـ أيوة يا حضرة الضابط ·

لخرج الضابط رسالة مطـاوع التى ارسلها للرئيس ··· قال له :

ـ أنت اللى ارسلت الجواب ده ؟

تأمل مطـاوع الرسالة ورد :

ـ نعم ·

هز الضابط رأسه ، وامتدت يده الى شاربه الكث تعبث به :

ـ أيوه يا سيدى ··· ايه هى الاسرار التى تعرفها ، وتهـم أمن الدولة ، وأمن الرئيس شخصيا ؟

صمت مطاوع لحظـة ··· ركز نظره على الضابط الوسيم ، ثم قال :

ـ يا حضرة الضابط ··· دى مسائل شخصية بينى وبين الرئيس ولا يمكن ـ زى ما قلت لسيادته فى الجواب ـ اقولها لحـد غيره ·· الموضوع خطير يا عالم ولا يمكن أبوح به الا للرئيس ·

ـ يا ابنى خطـابك وصل الرئيس ، وحوله على جهـة الاختصاص واحنـا فى النقطة جهـة الاختصاص ·

ـ على راسى يا حضرة الضابط ··· الأمر خطير ··· والناس سرقاها السكينة ··· ودى مسائل متعلقة بأمن الوطن والرئيس ·

صاح الضابط مهددا :

ـ اسمع يا مطاوع بلاش لف ودوران ··· اما ان تقول كل ماتعرف واما سألبسك فى السجن حتى تتكسر راسك والبسك قضيتين ·· ازعاج السلطات ، واختلاق قضايا مزعجة وكاذبة ·

ـ يا حضرة الضابط لا تزعج نفسك ·· لن اقول الا للرئيس ··· ولذا جرى لى شىء ميلغه فورا ··· هى الدنيا سايبة ولا يعنى الدنيـا سايبة ·

اسقط فى يد الضابط ، لجأ الى المراوغة والمنـاورة ··· ظـل يحاور بالرجل مدة طويلة من الزمن ولكنه لم يحصل منه على كلمة واحدة تشفى غليله ··· هدده وسبه بصوت عال ، لكن نظرات مطـاوع الواثقة ، والهدوء الذى يشمله اقلق الضابط وأمره بالانصراف ···

خرج مطاوع فوجد البلد عن بكرة أبيها تقف عند شجرة التوت القديمة ، المظللة جسر الترعة المواجه للدوار ··· (خير يا مطاوع ··· الدنيا جرى فيها ايه ؟ الدنيا مقلوبة عليك ليه ؟ معقول ان الرئيس شخصيا باعت لك جواب ··· اياك تكون عامل عاملة سودة ، وهتروح فيها يا مطاوع ؟)·

كان وحده يسير على جسر النهر ··· بينما الشمس تغرب وتسقط فى الحقول كرة من نار ··· انصياع الطيور البيضاء لعودة يألفها كل يوم ويراها فى كل مغرب ، لم تستطع أن تزيح من صدره التوتر الذى يدفع الدم الى قلبه الجامح (اجمد يا مطاوع ·· الأمور بتتعقد ، وعليك بالمثابرة ··· اما أن تكسب كل شيء أو تخسر كل شيء ··· المسألة دلوقت بينى وبين الريس شخصيا)

مراكب راحلة ··· هواء يضرب القلوع ويحدث صوتا كالزمجرة ·· أبراج حمام فى أرض مشجرة بأشجار مثمرة ··· فلاحين على جسور الترع فى عودة آخر النهار ··· شعر بأنه جزء من هذا العالم القائم منذ الأزل ··· المتزن بناموسه الذى لم يختل شعرة واحدة ··· لكن مطاوع فى رؤيته الآن يراه يميل الى حيث لا يعرف ، وتدور به الطاحونة فى الاتجاه المعاكس ··· نحو زوال الشمس التى تفسح طريقها للظلام ·

حث المسير الى المركز ، ومن مكتب التلغراف الوحيد الكائن فى شارع خلفى ·· شد للرئيس تلغراف « اهانونى يا سيادة الرئيس بدوار العمدة وذلك لاننى رفضت ان أبوح لهم بما أعرف من أسرار تهم أمن الدولة وامنكم شخصيا »

اليوم يوم جمعة ··· ساعة خروج المصلين ··· كانت تندفع فى شارع القرية السيارة الفورد الحكومية ، تتبعها (جيب) صغيرة ··· لمح الأهالى مأمور المركز ·· فصاح ولد ·· المأمور فى البلد يا أولاد ··· كان المأمور ونصف دستة من مخبرى المباحث العامة بالمركز ··· التفوا حول دار مطاوع وأخذوه بين دهشة الخلق وصراخ زوجته الذى ارتفع بشكل مفاجيء كالعويل ·· بينما كان مطاوع بين المخبرين يصيح فيها « أن تسد حلقها لان الدنيا لم تخرب بعد يا امرأة » ··· كان لدبيب الأقدام واللون الكاكى ووميج سناكى البنادق فى ظهر اليوم الحار وقع شديد الوطأة على النفوس الطيبة التى لم تألف تلك التظاهرات العسكرية الا فى النادر ··· أحسوا بالخوف والجزع على مطاوع ··· كانوا يدركون أن ثمة شيء يحدث ، ولكنهم لا يفهمونه ، فقط يدركون ان واحدا منهم مهدد بمصيبة مجهولة ، خاصة وأنه مطاوع ··· سميرهم وحكايهم ··· والذى كثيرا ما يصعد المنبر ليخطب الجمعة فى غياب امام مسجد البلد ·

في غرفة المأمور تعلقت عيناه بالروحة البستنية ، ويوجه العسكرى التاسى الواقف أمامه قال المأمور :

ـ ازيك يا مطاوع ٠

ـ بخير يا بيه ٠

ـ تدخن ؟

ـ مفيش مانع يا بيه ٠

سحب السيجارة الكليوباترا السوبر وتأمل طولها المفرط ، بينما كانت ولاعة السيد المأمور تتوهج بشعلتها الطويلة أمام عينيه ٠٠٠ أخذت الشعلة المفاجئة وكادت تغمره موجة من الضحك المفاجيء والمأمور يمد يده السمينة الحمراء اليه ، لكنه قاوم موجة الضحك وأخذ من السيجارة نفسا عميقا واستراح ٠

ـ ايه حكايتك يا مطاوع ٠؟
ـ خير يا بيه ؟
ـ قالب الدنيا وش على ظهر ليه ؟
ـ ليه يا بيه ٠٠٠ ايه اللى جرى كفى الله الشر ٠
ـ ايه الاسرار اللى عندك يا مطاوع ؟
ـ هو الأمر وصل سيادتك ٠؟ مهو سيادتك عارف انى بلغت الرئيس فى آخر تلغراف بعتوله اننى مش هقول الا له شخصيا ٠ أصل المسائل خطيرة يا بيه وبتخرج من ايد الجميع ٠
ـ ايه هى المسائل الخطيرة يا مطاوع ؟
ـ مهو أنا قلت لسيادتك ٠
ـ ايه اللى أنت قلته يا مطاوع ؟
ـ اننى مش هقول الا للرئيس أنور شخصيا ٠
ـ أسمع يا ولد لف ودوران مش عايز ٠٠٠ اما انك هتقول حالا اللى انا عايز أعرفه منك ، والا هتقول غصب عنك ٠
ـ هتضربونى يعنى ٠٠٠ على أى الاحوال الرئيس لا يرضى بالظلم ، ولما هقابله هحكيله كل اللى اتعمل فيه ٠٠٠ وانا فى الموضوع ده يا قاتل يا مقتول ٠

لان المأمور ، وهدأت حدته ، ولختار ان يدخل لمطاوع من باب آخر ٠

ـ يا ابنى الريس مش فاضى يقابل كل من هب ودب ٠٠٠ هذه أمور دولة واللى أقدر انا أعمله ، مش لازم نتعب فيه السيد الرئيس ٠
ـ مفهوم يا سعادة البيه ٠٠٠ لكن لما الأمور تبقى خطيرة لازم

يتدخل فيهـا الرئيس بنفسه ٠
ـ اسمع يا مطاوع سنتين الازهـر اللى اتعلمتهم مش هيعملـوك فيلسوف علينـا ٠٠٠ آخر الكلام كل ما عندك لازم تقوله والا ساضعك فى السجن ٠
ـ اللى تشوفه يا بيه ٠

امام اصرار مطاوع وعناده لم يجـد المـامور الا ان يصيح فى العسكرى الواقف أن ياخذ ابن الكلب ده ويضعه فى السجن ليعرف حدوده ، ويتعلم الأدب ٠

مرت ليلتان عليه بحجرة الحجز كان شريكـا فيهمـا مع الحشرات الدؤوبة التى تزخر بها هذه الحجرات ، والتى كانت تتسلل من الشقوق وتزحف بالليل الى جسده ٠٠٠ كانت تاتيه صيحات العسكرى المنـاوب تحمل له السباب بأمه وابيه ٠٠٠ لا يمكن أن ينسى عندما طلب للذهاب الى دورة الميـاه وأن العسكرى بصق فى وجهه ولكمه فى صدره لكمة كـاد قلبـه يتوقف منهـا ٠٠٠ كانت حكاية البصق فى الوجه هى ما تزعجه وتدمى مشاعره ٠٠٠ وكان يتمتم بين نفسه بصوت خفيض « الانســان ربنـا كرمه فكيف تبصقون على وجهه »

لجـا المـامور الى آخر ما فى جعبته ٠٠٠ احضر زوجة مطـاوع وبناته ٠٠٠ اخبرهم أنه مهدد بالسجن وربما الاعدام ، وعليهم ان يجعلوه يعترف بكل ما يعرف والا الموضوع سيخرج من يده ، ويستدعى الى مصر وربمـا بعـد ذلك لن يروه ابدا ٠٠٠ ويمكن يمتقلوه بتهمة عمل انقـلاب ضـد الدولة أو يلفقوا له تهمة انه من الاخوان المسلمين ، ويمكن يقولوا عليـه شيوعى كمان ٠٠٠ وساعتها انتم عارفين ايه اللى هيجراله ٠

بكت زوجته بألم ٠٠٠ هتفت مستعطفة المـامور ٠٠٠ دا احنا غلابة يا بيه وملناش لا فى الطور ولا فى الطحين ٠٠ ربنا ما يرميك فى ضـيقة ويحفظ ولاياك ٠٠٠ صرخ فيهـا المـامور بصلافة ٠٠٠ أن خروج زوجهـا مرهون باعترافه بما يعرف ٠٠٠ وانها تقـدر تقنعه بالكـلام ٠

احضر مطاوع لمقـابلة زوجته وبناته ٠٠٠ كانوا يتكورون فى حجرة المـامور الواسعة ، كانوا يبكون وامرأته تنتحب وتجفف دموعها بطرحتها القديمة ، الحـائلة اللون ٠٠ ليه كده يا مطاوع ٠

تركهـا المـامور وخرج ٠

قالت له زوجته :

ـ وبعدين يا مطاوع ٠٠٠ تصدك ايه من ده كله ؟ بيقولوا عليك اخوان مسلمين ٠

ــ اسمعى يا ولية ٠٠٠ انشاء الله يقولوا شيوعى كمان ٠٠٠ سيبك من اولاد الكلب حول ٠٠٠ انا عارف شغلهم كويس ٠

ــ اتكلم يا مطاوع ٠٠٠ قول ٠٠٠ مترمناش وترمى نفسك فى مصيبة

رق قلب مطاوع عندما خطت بنته أمينة الصغيرة ٠٠٠ امسكت بثوبه الازرق وجذبته ناحيتها ٠٠٠ نظر فى عينيها فوجد فيهما حنان الدنيا كله٠٠ حنـان غريب كانه مساحة هائلة من النور المشع ٠٠٠ من خضرة الحقول الشاسعة ٠٠٠ كان نور عينيها ملان بالخوف والرهبة ٠٠٠ خاف أن يضعف امام بنته التى لم تلفظ لفظـا واحدا ٠٠٠ طلب من زوجته أن تتوكل على الله وتروح وتترك الامر لصاحب الامر ٠٠٠ قال لهـا : تريح نفسها وانه لن يقول لا للمامور أو لغيره اى كلمة ٠

انخفع المـامور كثور هائج صائحا :

ــ يعني ده آخر كلام عندك ٠٠٠ طيب ٠٠٠ اخرجى يا امراة واتركى ليه الامر أخذ العسكرى زوجة مطاوع واولاده ٠٠٠ قال المـامور لمطـاوع ان الريس يطلب منه تقريرا عن الامر فرد عليه مطاوع : كيف تبصقون على وجوه العبـاد ورد عليه المـامور ٠٠٠ يا ابن الكلب وظيفتى مهددة ،والرئيس بباشر الأمر بنفسه ٠٠٠ ويمكن اتنقل الصعيد فى عملتك السودة دى ٠٠٠ شعر مطـاوع بالانتصار ، وبنشوة غريبة زادته تماسكا ٠٠ سعد بذلة المامور وانكساره وان موضوعه استفحل وهتف ٠٠٠ تكبر تبان ٠٠٠

عندما صرفه المـامور وجلس ليكتب تقريره ٠٠٠ كان مطاوع فى طريقه الى مكتب التلغراف يرسل برقيـة بما حدث ذاكرا للرئيس ان ابن آدم كريم ولا يصح البصق فى وجهه ، وأنه لن يقـول ما يعرف الا له شخصيا حتى لو قامت القيـامة ٠

انقضى اسبوع لم يكن لأهل البلد حكـاية الا حكـاية مطاوع والمامور ٠٠٠ كانوا فى تجمعاتهم الليلية على المقـاهى ، وعلى شطآن الترع وعلى رؤوس الحقـول ٠٠٠ فوق أسطح الافران فى وسط الدار ٠٠٠ بين زوجاتهم لا يقصون الا هذه الحكاية ٠٠٠ كان يجسد أحلامهم ٠٠٠ حكايا فرسان المواويل والأوليـاء الذين يعرفونهم ٠٠٠ حتى الاطفـال فى ضوء مكلوبات المقـاهى يختارون أدوار مطاوع والمـامور ٠

كان وحـده قـد انعزل عن الناس ٠٠٠ لجـأ الى الصمت والسكون، يلقى بنفسه فى اتساع الحقـول جالسا على (المصلية) القريبة من النهر حتى يأتى الليل حاملا السلوى والخفـاء ٠٠٠ كان يعرف أن موضوعه قد استفحل وانها لن تنتهى على خير لكنه كان مصمما على السير فى طريقـه حتى النهـاية ؛

اسبوع مر استدعى لمقابلة المحافظ ··· كان رجلا اشيب الشعر ضيق الصدر من ربو مزمن ··· دخل عليه مطاوع فى مكتبه الفسيح ··· ستائر خضراء وكرلسى جلدية وصورة للرئيس مرفوعة اليد ··· عانقت عيناه رفوف مكتبة عليها كتب لم تفتح منذ شرائها ·
جلس امام المحافظ ··· عاجله قائلا :

ـ اسمع يا ابنى موضوعك انا عارفه كويس ··· الريس اتصل بى وطلب منى انهاؤه على خير ··· عاوزك تعتبرنى زى والدك ، وتكلمنى بمنتهى الصدق والصراحة ··· ان كنت عايز فلوس هنطيك ·· عايز شغل هنشغلك ··· عايز ارض هنعطيك ·· ٥ فدادين فى ارض الاصلاح اللى جنبكم ··· بس قول كل اللى تعرفه ·

قال مطاوع بصوت خفيض :

ـ يا سعادة الباشا اللى اعرفه لازم اقوله للريس شخصيا ·

هز المحافظ رأسه وضغط اضراسه وقال :

ـ اسمع يا ابنى جماعة الاخوان المسلمين المنحلة فى بلدكم هيعملوا حاجة فى الريس ·
ـ اكتر يا باشا ·
ـ الشيوعيين اللى فى المركز ··· الكفرة دول ··· هيفجروا قنابل فى مصنع الغزل ·
ـ اكتر يا باشا ·
ـ وانت بتحفر فى ارضك سن المحراث جر كنز فرعونى قديم وعاوز تبلغ الريس ·
ـ اكتر يا باشا من كل ده ·
ـ القيامة هتقوم وربنا اعطاك سرها لوحدك ·
ـ حاشا لله يا سعادة الباشا ··· المسألة شخصية بينى وبين الريس ·

اهتاج المحافظ وركبه مائة عفريت ·

ـ ملعون ابو المسائل الشخصية ··· اسمع يا ولد انا مش فاضى لك

دار النهار بالمحافظ ومطاوع ··· لم يستطع ان ياخذ منه حقا ولا باطلا ··· هو على اصراره جامد كالحجر والمحافظ يثور ويهدأ حتى انه خاف ان تفاجئه سكتة قلبية تودى بحياته ·· صرف مطاوع الذى ارسل تلغرافه بآخر خمسة جنيهات كانت فى جيبه ·

وعاد الى البلد تتواتر حواديته ·

ـ مطاوع ابو العزايم هيقابل الريس يا رجاله ····

اندفعت الصيحة أول الأمر ، في عصر اليوم شيء غريب ٠٠٠ قلبها أهل البلد على وجهها ، يربطونهـــا بكل ما فات من احـداث ٠٠٠ عطلهـــا ابن عبد الصبـور ونجـح ٠٠٠ لذا تسـللت الى الحـوارى والأزقـة ودخلت البيوت ٠٠٠ حملها الأطفال يدورون بهـا كمورة الفلك ٠٠٠ دورة النهـار والليل ٠٠٠ مواسم الحصاد ٠٠٠ حدث خارق للمألوف لا يرونه فى امتداد الزمان والمكان ٠٠٠ فى الحلم ٠٠٠ الريس خبط لزق ٠٠٠ لكن الصيحـة كانت تتأكد فلقد وصلت اشارة الاستدعاء الى الدوار وعلى مطاوع أن يسلم نفسه للمحافظة لترحيله لرياسة الجمهورية غدا ٠٠٠ فلقد تحدد له موعـد مع الرئيس المؤمن السادات شخصيا ٠

ـ الرئيس السادات شخصيا ٠

قالها عجوز يضرب كفا بكف ، ويرمش بعينيه المرمودتين ويضحك كاشفا عن فم خال من الأسنان ٠

ـ والله ولا الحكايات يا مطاوع ٠

تجمعوا فى داره ذات الدور الواحد ٠٠٠ كان جالسا على مصطبـــة ببحراية القاعة بجسده الضامر وملامحه المصرية السمراء مأخوذا بالحدث وكأنه مصاب بالحمى ٠٠٠ لكن الخوف لم يعرف الى قلبه سبيلا ٠٠٠

انقت امرأة « زرغودة » فنهرها رجل واقف ٠

ـ والله صبرت ونلت يا مطاوع ٠٠٠ الرئيس شخصيا ٠

ـ يمكن يعينوه وزير زراعة ٠٠٠ حد عارف هو عارف ليه ؟ تقولشى هو صندوق مقفول ٠

الا ماتكلم ولا نطق ٠

ـ اجمد يا مطاوع ومتنساش تقول للريس انور عن احوالنا ٠٠٠ البـلد عيزه كهربه ٠٠٠ ومدرسـة اعدادية ومســـتشفى ٠٠٠ ومتنساش تقول له يغير الولد امين مخزن الجمعية اصله حرامى وابن كلب ٠٠ وقل للريس لن كان ناضى يوم الجمعة يفوت على البلد عشان يشوف بنفسه الفقر اللى حاطط على العباد زى القضا المستعجل ٠٠٠٠

ـ وقل له كمان يرفع سعر القطن جبتين الأرض ضسفت يا مطـاوع ومحدتش بقرمى محصول زى زمان ٠٠ دول بيقولوا انهم بيبيعوا القطن بالشىء الفلانى للخوجات ٠٠٠ الحالة حاطه وربك هـــو المطلع على أحوال العباد ٠٠٠ ولديك مننا وعارف يا مطـاوع ٠

صاحت امرأة وحيدة معروفة بالبلد انها ليس لها احد :

ـ قل له يا مطـاوع يبعت كسـوة العيد ٠٠٠ الهـدوم دابت وبقت ملاهيل ٠

ـ وبلغه ان الراجـل رئيس الجمعيــة حـرامي وابن كلب ··· هـو مش عارف الحاجات دي ولا ايه · ؟
ـ وخد معاك الشكوى دي كل الناس ختمين عليها ··· رسـمية يعني ··· فيها كل حاجة ·

ضحك أحمد ابن نفيسه الذى يجلس القرفصاء بجوار ظهر الفـرن رافعا عصا من التوت اطول منه ·

ـ وقل له ان الجماعة اللي معاهم فلوس في البلد طغوا ··· وغلوا سعر الأرض علشان ميقدرش يشتريها غيرهم وانهم زادوا غنى ، والفقير حطت عليه المصيبة وكتمه نفسه دا احنا يا ناس عريا والدنيـا متوج من الغـــلا ·

رد عليه آخر مازحا :

ـ بكره امريكه تبعت الفلوس والدنيا تشتي خير يا ابن نفيسه ·
ـ يا أخي كان المستخبي بان ··· امريكة مين يابا · دول عـالم ميهمهاش الا مصلحة اليهـود ·

قال آخـر :

ـ الغريب في الموضوع ان الريس طرد روسـيا وجاب لنا اليهـود وامريكه · حد يجيب اليهود البلد يا جدعان ·

رد ابن نفيسه ساخرا :

ـ علشان تكمـل ···
ـ وهو يعني فيه فرق ما بين روسيا وامريكه ··· ما المن من ستي الا سيدي ·
ـ لكنهم بيقولوا على رئيس امريكه ده انه راجل طيب ومؤمن ·
ـ مؤمن زى الرئيس بتاعنا كده · ؟

رد ابن نفيســه :

ـ مؤمن وبيصلي في الكنيسة ··· ده كلام برضك ، والله مهو وارد على جنـــة ·
ـ سد حلقك يابن نفيسه ·· الريس كنتر راجل طيب ·

رد ابن نفيسه ضاحكا :

ـ مش اسمه كنتر يا جاهل ··· اسمه كلتر ·
ـ والله يا ابن نفيسه وبقيت بتتكلم زى الخواجـات اللي مالين مصر ··· ورحمة امك لهيدخلوا الجنة غصبا عنك ·
ـ يا عم جنة مين بلا مصر ··· دول لهم الدنيا واحنا لنا الآخرة ·
ـ والله يا ابن نفيسه ، خاسر الدنيا ، خاسر الآخرة ·

قال ابن نفيسه منزعجا :

ـ يا نهار اسود يا أولاد ··· يعني هنطلع من المولد بلا حمص ··· لا دنيا ولا آخرها ··· ولجرتها هتختم باليهود كمان ··· الله يرحمك يا امه ·

هي مضلمه كده ليه في وش الناس يا جدعان ·

سادت فترة صمت ، وزاغت ابصارهم ··· انقطع الضحك الصافي كصفاء السماء في مغربية صيفية ··· عادوا الى نفوسهم التعبه ··· وسقطت عيونهم على الأرض تتابع النمل والدواب الصغيرة التي يألفونها في دورهم وحقولهم ومراقدهم ··· وغشى المجلس حزن مفاجيء كالأحلام التي تأتي في ليالي الشتاء الطويلة ··· نظروا ناحية مطاوع ، كانوا يشعرون نحوه بالحب ··· انه رجلهم ··· ابن قريتهم ··· الشخص الوحيد في بر مصر كله من بين الفلاحين كلهم المؤهل لمقابلة الرئيس المؤمن شخصيا ·

سلم مطاوع نفسه لمباحث المركز ، التي سلمته بدورها لمباحث المحافظة ، وهناك قابل مفتش المباحث الذي بادره بقوله :

ـ تحدد لك ميعاد مع السيد الرئيس ··· احذرك من هنا ·· اياك تخبى شيء عن سيادته ·· هناك عندهم كافة الطرق اللي هتخليك تقول ··· اللي انت عاوزه هيعطهولك ··· واذا راسك نشفت انت عارف ايه اللي هيحصلك ·

نظر في عينيه الضيقتين ، احس مطاوع فيهما بخبث غويط كبئر المياه المعين المركبة عليه طلمبة المياه في الجهة الشرقية من البلد ··· احس أن الجد قد بدأ ·

في الصباح كان يجلس في مكتب « الياروان » الخاص بالسيد الرئيس ، في انتظار تلقى شرف المقابلة ·

ممر طويل محفور في الجنة ··· سجادة حمراء بطول الممر مفروشة على ارض من رخام احمر ··· جلب الملوك للملوك ··· رخام الجدران والمنقوف أحمر مورد والقصر كقصور السلاطين في كتب ألف ليلة ··· جدران الممر مزينة بلوحات لحدائق وطيور واثمار ملونة ··· صور لناس لايعرفهم ولكنه سمع عنهم الكثير ··· خديوات وجوارى وعرائس ترفل في اثواب النعيم ··· ست من الحريم تجلس على تكئة من خشب الصندل مكسوة بقطيفة زرقاء ، خلفها ستارة حمراء كدم الذبائح ·· امرأتين كحور العين تمسكان بمروحتين من ريش النعام تهبان الهواء على سيدة القصر المصورة ··· سجاجيد عجمي فيها ألف لون ··· وألف شمس ··· وألف قمر ··· كان يشعر بدفعات هواء بارد ـ رغم حرارة الجو ـ وكان يتساءل عن مصدر هذا الهواء البارد ويهمس لنفسه سبحان الله ··· هواء بارد في عز بؤونة الحجر ··· وصل عند تقاطع الممر بممر آخر فراعه طولهما قال في

نفسه : يا نهار اسود قصر كله ممرات ··· شمس ملونه بكل الوان الطيف تعكسها زجاجات النوافذ الملونة ، فتسقط على راس تمثـال لفتاة كلهطـة للقشطه ، عارية الجسد ، تأخذ وضعا معيبـا جعلت مطـاوع يستعيذ من الشيطان الرجيم مرات ··· بعد هبوطه السلالم وفى صحن القصر كانت نافورة مياه ، يتصاعد ماؤها فى شمس النهار ويسقط كحبات اللؤلؤ على وجه أسد يطارد غزاله ظنهما مطاوع يتنفسان ··· تنبه لهما عندما رأى جمود الأسد وصمت الغزالة ··· ود لو استراح على حافة النافورة وغسل وجهه من مائها المتدفق كينبوع ··· كانت فسحة القصر كالجنة ··· وكانت الأرض كالجنة ··· والجدران كالجنة ··· وكانت قريته بعيدة عند أخر حدود العمار ··· فى المكان الثانى من الدنيا ··· وكانوا صـفا طويلا ينوحون فى ظل شجرة السنط الجدباء ··· يطاردون ارواح الاسلاف الهائمة فى أرض الوادى وفى الصفحات الكاذبة المكتوبة بحبر الخديعة ··· سمع عويلهم هناك ··· يا ولداه ···· محاجر وقبور ·· سواقى ونهر ومراكب وغيطان على حدود الشوف ··· مراكب شراعية تمخر عباب الزمن ولا تعود من رحلات التروش القليلة الا بعـد الزوال ··· بعـد المغـارب وفـوات العمر ··· ياولداه ··· زمان يروح وزمان يأتى ··· ناس تيجى وناس تروح ··· ضرب سنابك خيل المماليك فى الأرض يضوى منها الشرر فيعمى عيون الزعر اولاد الفلاحين ، الحرافيش ··· مساتير الناس ··· الله يرحمك يا أبى ··· قصور شادت وبادت بالأيادى السمراء ··· قلاع على المرافىء باقية ··· خربه ··· يلطمها موج البحر الطويل المدى ، الصبور كقلب فلاح ملآن بالغل والحقد ··· ياولداه ··· أساطيل لناس اغـراب ··· خوجات ويهود وترك ··· وتربط مراكبهم فى موانىء الوطن ··· اهـلا بالزوار ··· الضيوف ··· أهل الخير والمروءة ··· يعجبهم النيل ··· تعجبهم الشمس ··· تعجبهم الأرض والقمحة فلا يعودون منها أبدا ··· شاهد يا بحر النيل ··· شاهد ··· عمال ترلحيل يحملون على اكتافهم اجولة الخيش الملآنة بالخبز الجـاف الذى ينخـره العفن ، وجـرار المش المدود ، والبصل الزاعق الرائحة ··· شاهد يا بحر النيل ··· شاهد ··· أرض اهـل المـلوك والولايـة ··· الزرع أخضر يا ممـلوك ··· القطن ابيض ··· أراضى الأرز تغمرها مياه الفيضان ··· المحصول وفير ··· تحمله العربات الى المخازن التى تقفل علينا بالضبة والمفتاح ··· قيلولة الضهر تحت ذكر التوت العريق ··· اصوات النائمين وشخيرهم العالى ··· ضبة مزاء الشرد فى عز بؤونة الحجـر ··· فرعون الاله ينطلق بعربتـه الحربية يطارد الفريسة ووالى الولاة يعاقر الخمر ويختلى بالغلمان فى الستر الجليل ··· ياوالداه ··· واحنا تحت سور القلعة ننتظر سواقى اكـل الأسياد ··· الأغا التركى حامى حمى الحرمين ، آكل اقوات الميقطى يصيح

من أعلا عرشه ··· فلاح خرسيس ··· ادب سيس ··· الرحمة يا ملوك الهدوم دابت ··· الناس اكلت اولادها ··· احنا احرار اولاد احرار ··· يا بحر النيل لا تنيض ··· تطت السمك وايام السلطة والبحر والغياب ليس لها آخر ··· ياولداه ··· الشمس بعيدة المنال ··· القمر مخنوق في ليلة بدرية ·

أمام باب بني اللون ، لامع كمين عبد أسود ، وقف مطاوع أمام لافته مكتوب عليها « الرئيس » دق قلبه وأصلح من هندامه ··· دارت براسه الصور وارتعش ··· تطلع له مرافقه وهمس في اذنه وكانه يخشى من صوته أن يجرح صمت المكان :

ـ الرئيس · رد مطاوع ·

ـ على الله التساهيل ·

طرق المرافق الباب ، فاتى الصوت من الداخل :

ـ ادخـــــل ·

انفتح الباب على حجرة واسعة ··· همس مطاوع لنفسه ماخوذا ·

ـ يا خلق الله كل دي حجرة ·

حجرة واسعة ··· ستائر مسدله ··· نافذة مشرعة على حديقـة القصر الملآنة بالزهور والثمر ·· صور للرئيس بالحجم الطبيعي ·· صور لحرمه التي يعرفها مطاوع ، جميلة وريانه واصغر منه كثير في السن ·

كان الرئيس يجلس في مواجهة مطاوع ··· ينفث دخان غليونه هادي الأعصاب ، يرسم على شفتيه ابتسامة الرضى والوثوق ··· ووجهه الأسمر يلمع بطريقة غريبة ·

ـ ادخل يا ابني ·

تقدم مطاوع وجلا يسوى من هندامه ··· يكبس طاقيته الصـوف في راسه ··· كان لاتساع الحجرة وترتيبها وجمالها أثر عكسي في نفس مطاوع ··· احس انه في فراغ الجرن في ليلة قروية تركه المرافق ··· وجها لوجه مع الرئيس ·

ـ اقعد يا مطاوع ·

ـ العفو يا سيادة الرئيس ·

ـ اقعد يا ابني ·

قالها الرئيس بصـوت حاد ··· جلس مطـاوع على كرسي معـد له موضوع بعيد عن مكتب الرئيس بمسافة محسوبة ··· قال الرئيس :

ـ شربت حاجة بره يا مطاوع · ؟

ـ نعم يا سيادة الرئيس ·

ـ كويس ٠
صمت الريس قليلا ثم قال :
ـ ازيك يا مطاوع ٠
ـ ربنا يعطيك الصحة يا سيادة الرئيس ٠
ـ أخبار البلد عندكم ايه ؟ ما انت عارف يا مطاوع اننى فلاح برضك ... فلاح زيك يعنى ٠
ـ العفو يا سيادة الرئيس ٠
ـ عفو ليه يا راجل ٠٠٠ انا قضيت عمرى اقلع وازرع فى ميت ابو الكوم ٠

(من المعروف أن الرئيس المؤمن ترك قرية ميت ابو الكوم وعمره ثمان سنوات ولم يكن يذهب اليها بعد ذلك الا فى الاجازات وبعد ان أصبح سيادة الرئيس شخصيا) ٠

ـ العفو يا سيادة الرئيس ٠٠٠ الزراعة دى لينا ٠٠٠ كفاية على سيادتك عبء الحكم ٠

صمت الرئيس قليلا ونفخ دخان غليونه ونظر تجاه مطاوع ثم قال :

ـ أيوه يا مطاوع أنا كل جواباتك وتلغرافاتك قرأتها ٠٠٠ وموضوعك أنا كنت متابعة بنفسى ٠٠٠ لدرجة انه شغلنى كثير ٠٠٠ ايه بقى يا سيدى المعلومات اللى انت تعرفها وتهم امنى شخصيا وامن الدولة ؟

جف اللعاب فى حلق مطاوع واصبح زوره حطبه ٠٠٠ واسودت الدنيا فجأة امام عينيه لدرجة انه كان يرى الرئيس كشبح ٠٠٠ ظل باهت ٠٠٠ ولم يعد يسمع الا صوت مكيف الهواء « الجنرال » المسيطر على قدر الحجرة ٠٠٠ يبحث عن الكلام لكن كان قد جف معينه ٠٠٠ ظل يبلع ريقه وبجهد جهيد يوقف سرعة ضربات قلبه ٠٠٠ بعد فترة همهم ٠

ـ أصل ٠٠٠ أصل الموضوع ثم سكت ٠
ضحك الرئيس بصوت عال وفاجاه بقوله :
ـ الله انت متعملهم عليه انا كمان يا مطاوع ٠٠٠ مش كفاية المأمور والمحافظ ٠

هتف مطاوع من اعماقه « العمر واحد الرب واحد ٠٠٠ واللى لازم يتقال ٠٠٠ لابد أن يقال ٠

ـ يا سيادة الرئيس ٠٠٠ اخويا مات فى حرب اكتوبر ٠
ـ كويس ٠٠٠ لكن ده ماله ومال موضوعنا ؟
ـ وابن على غالى مات فى حرب سبعة وستين ٠

ـ طيب يا سيدى يشكروا ··· وبعدين ؟

قال مطـاوع :

ـ ياريس انا جاى لك من البلد اقول لك ثلاث كلمات « متصالحش اليهود يا ريس » حل الصمت كالقضاء ··· وتصاعد صوت آلة التكييف الامريكية ··· اسند الرئيس ظهره الى مسند الكـرسى العالى ··· كان ينفخ غليونه ولا أحد يعرف فيما يفكر ··· بينما للشمس فى رابعة النهار تستحم فى حمأتها ··· أحس مطاوع انه ألقى بحمله الثقيل فى وجه العاصفة واستراح ··· ضغط الرئيس على زر الجرس فانفتح الباب ·· سحبوا مطاوع من قفـــاه كالفريسة ، كانت عيناه فى عين الرئيس لم تطرف لامعة كالنصل وكلمـــاته فى الحجرة لها صـــدى كالرعـــد « متصالحش اليهود يا ريس » ··· صاح الرئيس ان يغلقوا عليه الباب ولا يدخل عليه أحـد ·

الغريب فى الأمر انه مر شهر وشهران وثلاثة ··· مر عام ولم يعـد مطـاوع ··· والغريب فى الامر أن أهـل البلد عرفوا ما دار بينــه وبــين الرئيس ، وعرفوا أيضا ما كان يخبىء مطاوع بل جميعهم تمنوا لو قابلوا الرئيس ليقولوا له مثل ما قاله مطاوع ··· لا يعلم احد كيف عرفوا لكنهم عرفوا والسلام ··· والأغرب فى الأمـر أنهم كانوا يحكـون الحكـــاية ويضيفون لها من عندياتهم ··· واصبح مطاوع كادهم الشرقاوى وسعد اليتيم ··· حتى أن أحدهم وهو يحكى قال :

أن مطاوع غز فى وجه الريس وقال له : انت مين فوضك تصـــالح اليهـــود ·

وان الريس خاف منه ·

« يلمـــاز جوناى » .. الســـينما والشـــعب

اليـــاذة تركيـــة

برهان شاهلى

فى الأول من نيسان عام ١٩٣٧ ، وفى زاوية خرساء من قرية « ينيجة » التابعة لمدينة « أضنه » ، والواقعة فى القسم الغربى من كروستان ، فى الجنوب من تركيا ، تعالت صرخات طفل وليد أنجبته المرأة الكردية الفقيرة « غوللو » من زوجها الفلاح الكردى « حميد » الذى سمى ابنه « يلماز » ، و « يلماز » تعنى (الذى لا ينثنى ، لا يلين ، الثابت) .. ولم يطرأ فى ذهن الوالدين الفقيرين ان ابنهما النحيل هذا سيدخل التاريخ من أوسع ابوابه ، وسينتشر اسمه فى ارجاء العالم .

لقد عاش يلمـاز طفولة قاسيـة ، فلم تكن العـائلة تعرف اللحم الا فى الاعياد أو المناسبات بل ان ضربات الحياة كانت اقسى على الطفل يلماز ، اذ اغتـالوا اباه وهو فى الســابعة من عمره . لكن الأم الكردية البسيطـة تحملت كل هذا وسعت بكل ما تملك من قوة واصرار من أجل أن يواصـل ابنها دراسته ، كى لا يلاقى تلك الحياة المرة القاسية التى لاقتها وزوجهـا الفقيد . فارسلت ابنها اليافع الى مدينة « اضنه » القريبة كى يواصل دراسته المتوسطة والثانوية فيها ، و « أضنة » هذه مدينـة كردية كبيرة وشهيرة بانتاج القطن .. وهى مركز ثقافى واقتصادى مهم .. وفى هـذه المدينـة مارس الفتى يلمـاز مختلف انواع المهن كى يسـتطيع ان يعيش ويواصل دراسته ، فقام بممارسة العمل الزراعى مع عمال التراحيل ، مارس التسكع ، عمل اجيرا عند احد القصابين .. بل وبدأت قراءاته الاولى ومحاولاته الادبية بالكتابة ... وفى (اضنه) تفتحت امامه ايضا بوابات الحياة .. فتعرف على عدد كبير من المثقفين الاتراك والاكراد التقدميين ، لكنه كان مأخوذا بمعرفة وتذوق طعم الحياة ، وكان يجد نفسه مدفوعـا لصداقة الشباب القادمين من شرق وجنوب تركيا ، أى من كردستـان . فى (اضنه) تعرف يلماز على الكتاب : اورهان كمال ، بكير يلديز ، يشار كمال ، ديمرتاش جايخون وغيرهم .

وما ان انهى الثانوية حتى التحق باستنبول ، ومنذ عام ١٩٥٨ أصبح الفتى يلماز طالبا فى كلية الاقتصاد التابعة للجامعة للتكنولوجية ٠٠ ولكنه كان شديد التعلق بقريته وبمدينته الجنوبية ، فرائحة الاجساد المعروفة للفلاحين «الفقراء وهم يجمعون القمح تحت اشعة الشمس اللاهبة لا زالت تعبق فى انفه وتملأ عليه هواءه لذا سرعان ما لقب نفسه بيلماز جوناى ٠٠ و «جوناى» تعنى الجنوب ، اعتزازا منه بمدينته واهلها البسطاء ٠٠

ولكن مشكلة الخبز ومواصلة الدراسة اقلقته ٠٠ فاخذ يعمل كاتبا ، وعاملا فى تشغيل الافلام ، بل ان عشقه للسينما دفعه الى ان يطرق ابواب الاستوديوهات ، فاخذ يظهر فى مشاهد سينمائية لعدد من الافلام مثل : فيلم (**اطفال هذه البلاد**) و (**الملابس المزركشة**) عام ١٩٥٩ وهى من اخراج عاطف يلماز ٠٠ وحاول مع عدد من زملائه لاصدار مجلتين هما (**دوروك**) و (**بودن**) اللتان لم تستمرا طويلا لظروف مالية .. وفى هذه الفترة كانت قصصه وبعض اشعاره قد اخذت طريقها الى المجلات والصحف التركية .. كما ان حبه الكبير للسينما دفعه لكتابة سيناريو فيلم (**زهرة فى الصحراء**) ٠٠ ولكن السلطات ساءها ما يكتبه هذا الفتى الجنوبى فاتهمته بالدعاية للشيوعية بسبب احدى قصصه فحكم عليه بالسجن لمدة سنة ونصف ثم نفى لمدة ستة اشهر .. « **وقتها لم اكن اعرف ما معنى الشيوعية** » هكذا قال يلماز بمرارة ساخرة فى احدى لقاءاته عام ١٩٧٤ .

قضى ثمان عشرة شهرا فى السجن ، وستة اشهر نفيا فى قرية (قونية) ٠٠ وفى رسالة شخصية وجهها جوناى من سجن (السليمية) الى زوجته بتاريخ ١٩٧٢/٩/١٨ متحدثا عن نفسه ، اعتبر فيها فترة نفيه الى هذه القرية الكردية واحدة من أهم المراحل فى حياته ٠

وفى السجن بدأ يلماز بكتابة الفصل الأول من روايته (**ماتوا واعناقهم ملتوية**) والتى نشرت بالروسيه باسم (**الحياة الفاسدة**) ٠

بعد قضاء فترة السجن والنفى ، لم يستطع يلماز الحصول على اى عمل لمدة سنتين ٠٠ « كنت جائعا ٠٠ ابحث عن عمل ٠٠ اى عمل ٠٠ » هكذا كتب عام ١٩٧٢ ٠٠ ولم يكن امامه سوى ان يطرق ابواب الاستوديوهات ٠٠ فطرق ابواب استوديو (مبرج ـ فيلم) ، حيث اقترحوا عليه التمثيل فى فيلم (**الشجاعين**) ، وبعد هذا الفيلم الذى نجح نجاحا كبيرا ، انهمرت عليه الدعوات من قبل المخرجين ، بوفرة وغزارة ، وانفتحت الصحف تلقبه بـ (الملك القبيح) بينما الشاعرون يعتبرونه مثالا للرجولة ..ويذكر يلماز انه (عندما بدأت امثل فى السينما ، كان المنتجون

والمخرجون الذين يبغضونني مضطرين للاعتراف ، هـذا الفتى القبيـح يؤدي الادوار افضل مما يؤديها ممثلينا الوسماء ، عند ذلك قلت انا ٠٠ ما دام ممثلوكم ملوك الجمال ، فلأكن انا ملكا قبيحا .. أما الصحف فقد التقطت هذا اللقب ، ثم الذي أصبح لصيقا بي » ٠

عن هذه الفترة كتب الروائي الكردي المعروف يشار كمال معبرا عن حزنه لموت يلماز جوناي ٠٠ « في عام ١٩٥٨ اقترحت عليه العمـل في فيلم (اطفال هذه البلاد) ، لقد وجدته جميلا ومثاليا الى حد يمكنه من تجسيد بطل الفيلم الذي كتبت له السيناريو ٠ ولقد فرضت على المنتج ان يقوم جوناي بالدور الرئيسي في فيلم (أ دائرة الحمراء) الذي اقتبس من احدى قصصي ، لقـد برهن يلمـاز جوناي على موهبـة عاليـة في الادب كما في السينمـا » ٠

كان يلماز يحلم ان يكون ممثلا ٠٠ ولكنه اخذ يفكر بجدية في ان يصبح مخرجا ، ورغم ذلك استمر في كتابة السيناريو والتمثيل والعمل كمساعد مخرج ٠٠ فقد اخرج الفنان الكبير لطفي امير عقادي عام ١٩٦٦ عن سيناريو لجوناي فيلم « قانون الحدود » الذي لعب جوناي فيه دور البطل الرئيسي ٠٠ واحداث هذا الفيلم تجري في كردستان تركيا بالقرب من الحدود الايرانية ٠ وبطله قروي كردي (خضر) تضطره لقمة العيش الى ان يعمل مهربا ٠٠ وتحت تأثير احدهم يحاول (خضر) ان يسير في الطريق القويم فيعمل مساعدا لمعلمة القرية ، لكنه لا يسـتطيـع تحمـل استبداد وجور الاغا فيقتله ويهرب الى الحـدود ، لكنه يقتـل في حقـل الالغام ٠ وفي عام ١٩٦٦ ايضا ظهر على الشاشة اول عمل اخراجي لجوناي وهو فيلم (المرأة ٠٠ مهرة وبندقية) ٠٠ ثم ظهر على الشاشة عام ١٩٦٧ فيلمه الآخر (انا كريم) عن سيناريو له ومن اداءه ايضا ٠٠ بعد ذلك ظهر فيلم (سعيد خان) عام ١٩٦٨ الذي حصل على الجائزة الثالثة في المهرجان السينمائي الذي اقيم في (اضنـه) كما حصل يلماز نفسه على جائزة افضل دور رجالي ، اذ انه قام باداء دور البطل الرئيسي .. وفي نفس العام ظهر فيلمه (القبيح) ٠

وبعد فيلم « سعيد خان » كثر الحديث عن يلماز جوناي كسينمائي طليعي في تركيـا ولكن رغم ذلك كان يلماز كغيره من السينمائيين التقدميين الذين تحاصرهم الشركات السينمائية وسيل الافلام التافهة كان يضطر للعمل في عدد من الافلام التجارية ، كممثل ، من اجل ان يوفر بعض المال لانجاز فيلم خاص به يجسد طموحاته ٠ لقـد سعى من اجل ان تتحـرر السينما في تركيـا من ربقـة السينما الغربية بحيث تجد لغتهـا الخاصـة وتأثيرها ، واهميتها وانسانيتها . كما سعى من اجل أن يعكس الواقع

الحقيقى لتركيا وتعددها القومى وركز فى مؤلفاته على (الانسان الشرقى) فى تركيا ، وعلى حساسيته وخصوصيته القومية ٠

عام ١٩٦٩ ظهر فيلمه (الذئاب الجائعة) عن سيناريو له ومن تمثيله أيضا ٠٠ وما أن جاء عام ١٩٧٠ حتى لنتشر اسمه فى العالم بعد عرض فيلمه (الأمل) الذى كتب له السيناريو وقام بأدائه بنفسه كالعاده .. وهذا الفيلميتحدث عن حوذى عجوز ، ينقل بعربته السواح والمتنقلين ويدور بهم فى المدينة ، وذات يوم يقع حصانه تحت عجلات شاحنة مسرعة فيقضى نحبه ، وهكذا يفقد الحوذى جواده الوحيد ، وخلال بحثه يلتقى الحوذى العجوز بصديق قديم يحدثه عن وجود كنز فى الصحراء خارج المدينة ، فيصدق الحوذى كل ذلك ويمضى مع صديقه وآخرين الى البرارى ٠٠ وبعد فترة من البحث اللا مجدى يفقد العجوز عقله ويصبح مجنونا ٠

حصل هذا الفيلم على جائزة لجنة التحكيم الخاصة فى المهرجان السينمائى العالمى الذى اقيم فى غرينوبل فى فرنسا ٠٠ كما حصل على الجائزة الأولى عام ١٩٧٠ فى مهرجان السينما بتركيا ، ولكن السلطات منعت ألفيلم عن العرض بحجة انه يسىء الى المجتمع التركى ويشهر بالسلطات الحكومية ٠ ورغم قرار المنع فقد عرض الفيلم على شاشات العالم ٠٠ اما النقاد السينمائيون فى تركيا فقد اعتبروا هذا الفيلم اهم فيلم يرسم ملامح الاتجاه الواقعى فى سينما تركيا ٠ أما مجلة (جيون ـ أفريقيا) التونسية فلقد اعتبرت الفيلم واحدا من اهم افلام سينما العالم الثالث ٠٠ كما قوبل بترحاب حار فى كثير من بلدان آسيا واوروبا وشمال افريقيا ٠

لقد استطاع يلماز جوناى بتجسيد معاناة الانسان البسيط باستاذية فنية عالية كما استطاع تصوير عالمه الداخلى وقلقه وبحثه الملهوف عن السعادة . عن الكنز الضائع فى الصحراء . وفى نفس العام ايضا اخرج يلماز فيلمه الآخر (الضيم) ٠

لقد كانت بداية السبعينات مرحلة عطاء خصب بالنسبة لجوناى حيث أنهى كتابة روايته (ماتوا واعناقهم ملتوية) ، والتى كان قد بدأها فى الستينات عند سجنه الأول .. وهذه الرواية تتحدث عن الفلاح (خليل) الذى ترعرع تحت رعاية الأغا ، فيكبر على الطاعة العمياء له ، اذ كان الأغا يشعره دائما بفضله عليه ، الا ان ظروف الحياة القاسية اللا انسانية التى يعيشها الفلاح (خليل) وحلمه بالسعادة تدفعه للتمرد على الأغا ٠٠ وفى ليلة ممطرة يهاجر الفلاح (خليل) مع حبيبته (آمنة)

الى المدينة ليستقبل حياته الجديدة . وقد حصل يلماز على روايته هذه جائزة (أورهان كمال) ·· ولكن يلماز لم يستلم الجائزة لانه كان وراء القضبان ، فبعد الانقلاب العسكرى الفاشى فى ١٢ آذار عام ١٩٧١ ألقى القبض على عشرات الكتاب والفنانين واعتقل بتهمة مساعدة المعتقلين اليساريين وبتهمة انشاء ملجأ للفوضويين ولايواء عدد من الشباب الهاربين من الجندرمة ·· وكان كوناى قد أنهى اخراج عدد من الأفلام قبل اعتقاله حيث ظهرت له الأفلام التالية : (اليأس) ، (غدا ·· اليوم الأخير) ، (الأب) و (البكاء) ·

لقد كان جوناى يثير حقد وكراهية جميع القوى الرجعية ، فباستقلاليته فى الانتاج (أسس استوديو كوناى - فيلم) ، وبنظرته اليسارية ، واعتزازه القومى كان يثير حنق رجال السينما · ولقد حرضوا ما استطاعوا ضده من خلال الصحافة والاعلام ·· لذا فان الحكم على جوناى بسنتين من السجن قد اثار عاصفة من الفرح عند القوى الرجعية، واليمينية ، التى اخذت تسخر من (الملك القبيح) الذى فقد ليس فقط حريته وانما امكانية العمل ايضا ·· وفى عام ١٩٧١ اجتمع كل من الفنانين : ريتشارد بيرتون ، اليزابيث تايلور ، ميلينا ميركورى ، بيتر بروك ، تونى ريتشاردسون ، وآخرين · ووقعوا على رسالة موجهة للسلطات التركية معبرين فيها عن احتجاجهم بالحكم على جوناى مطالبين باطلاق سراحه .

وحينما أقيم عام ١٩٧٢ مهرجان للسينما فى الانتيل حصل فيلم (الأب) على المرتبة الاولى من ناحية الاخراج ، وحاز يلماز نفسه على جائزة أفضل ممثل للدور الرجالى ، ولكن القوى الرجعية واليمينية مارست شتى الضغوط على لجنة التحكيم التى وجدت نفسها مضطرة لتغيير النتائج ، فمنحت الجائزة الأولى لفيلم (كارا دوكان) للمخرج يلماز دورو ، بينما منحت جائزة افضل ممثل للدور الرجالى للممثل التركى المعروف (جونيت اركين) عن دوره فى فيلم (الذئب الجريح) للمخرج لطفى أمير عقادى ، الا أن جونيت اركين رفض هذه الجائزة وصرح بأن جوناى هو الذى يستحقها · وهكذا ، وبغض النظر عن النتيجة ، انتصر جوناى رغم القضبان ·

وها قد مرت سنتان وجوناى خلف القضبان ، ولم يظهر له خلال ثلاثة أعوام اى فيلم ، وفى بداية عام ١٩٧٤ وبعد خروجه من السجن صرح يلماز للصحفيين « ان وجودى فى السجن هو جزء من نضالى الاجتماعى ·· اما الآن فواجبى اخراج فيلم جديد » ·· وفعلا بدأ العمل بافلام جديدة ·· وظهرت له أعمال كتابية عديدة ·· حيث صدر

كتابه (زنزانتى) عــام ١٩٧٥ ، الذى كتبت عنه مجلة (مليتــان) : بان جوناى يعرض فيه آراءه حول النضال من اجل تطهير الوعى من عبودية العــادات ، وحول نشوء العــلاقة الوثيقــة بين الفنــان الثورى وجمــاهير الشعب ·· ومن آرائه « انه من غير الصحيح اعتبار الأدب البروليتــارى عاملا مساعدا ، يقع خارج نضال البروليتاريا من اجل السلطة ، انا اعتقد انه لا ينفصل ·· انه جزء حيوى لا ينفصل عن هذا النضــال ·· وان الفنان الثورى لا يمكن له الا ان يوجد فى اعماق هذا النضال ويؤدى واجباته التى تفرضها عليه الثورة » · كمــا صدرت عام ١٩٧٥ روايته (الرخو) التى يتحدث فيهــا عن مشكلة الجهل والامية بين اوساط الشبيبة فى الريف · وصدرت روايته الاخرى (المتهورن) التى يروى فيهــا نضال احد الشباب الجامعيين ضد الفاشية والحكم العسكرى ، وبالتحديد كان يروى احداث انقــلاب عام ١٩٧١ العسكرى ·

ان هاتين الروايتين هما امتداد لروايته الأولى ، ولقد استطاع جوناى خلال ثلاثيته هذه أن يطرح قضية صراع الذات الانسانية وتناقضاتهــا المعقــدة · وفى عام ١٩٧٥ ايضا ظهر على الشاشة فيلمه (الرفيق) الذى كتب له السيناريو ومثل الدور الرئيسى فيه الى جانب اخراجه ويروى فيه قصد صديقين ، يلتقيــان بعــد فراق طويل الاول (عظيم – جوناى) والآخر (جميل – كريم افشار) ·· لقد كانا صديقين حميمين فى الجامعة ·· وكانا يناضلان معــا من اجل مستقبل الشعب ·· ولكنهما افترقا ·· (جميل) أصبح رجل اعمــال ، اما (عظيم) فكــان حظــه اقل ·· ولكن ساءه ان يرى رفيقه على هذه الحــالة ·· لا حسدا منه وانما كان يرى صديقه يلهث وراء مصــالحه الشخصية فقط . ولقــد حاول (عظيم) أن يذكر رفيقــه بمواقفه السابقة وتاريخه النضالى ·· لكن دون جدوى ·· لان جهــوده كانت تصدمها بالمقــابل الجهود المبذولة من قبل زوجة (جميل) التى تحاول جاهدة أن تبعد تأثير (عظيم) على زوجها وتكمن روعة الفيلم فى المشـــهد الأخير حينما تقــوم زوجة (جميل) بصفع (عظيم) ·· وبدلا من صــوت الصفعة ينطلق صوت اطلاق رصاص ، مكتفــا الرمز على موت العلاقة بين هذين الصديقين ·

لقــد استطاع جوناى هنــا ان يجسد فكرته البسيطة بان معنى الحياة يكمن فى النضــال من اجل الشعب · كما استطاع فى فيلمه هذا ان يمس المشكلات التى تقلق المثقفين ·· كما حاول ان يجسد نظريتين اخلاقيتين للعــالم وللاشياء ·· الأولى نظرة انسانية خيرة ، والثانية نظرة انانيــة مليئة بالدناءة والخسة ·

لاقى فيلم (الرفيق) اعظم ترحيب فى كل تاريخ السينما بتركيا من حيث الاقبــال الجمــاهيرى ·· وكتبت عنه الصحف والمجلات كثيرا جدا ·

··

ولكن جوناى لم يقف عند هذا ولنما بدأ باخراج فيلم (القلق) عن حيـاة بروليتاريا الريف وعمـال المصانع الريفية الحكومية ٠

لقـد أراد جوناى فى فيلمه الجـديد ان يتحدث عن الانتظار الابدى ، عن الامل ، وعن القلق الذى يعيشه الشـغيلة . فبطل الفيلم (جبار ـ ايركان يوجل) أصبح ضحية العادات والتقـاليد الجائرة ٠٠ فهو محكوم عليـه بالموت حسب العرف السائد بالانتقـام الدموى والثار العشائرى الذى يسود الريف ٠ ولكى ينجو (جبار) من انتقـام اعدائه ، عليه ان يدفع (دية) فى وقت محدد والا فسيقتل ٠ لذا فهو يعمل ليل نهـار مع عائلته ، ويحاول تزويج ابنته من الاغـا مقابل مبلغ يستطيع ان يسدده لطالبى الثار مقابل الحفاظ على حياته .. وحينما يعلن العمال فى مزارع القطن الاضراب من اجل رفع الاجور وأسـعار القطن ، لا ينضم (جبار) اليهم .. بل يستمر وحده مع عائلته بالعمل مما يثير حقـد العمال عليه ٠٠ لقـد كان (جبار) يأمل ان يجمع المـال المطلوب ليشترى حياته ٠٠ ولكن ذلك لا يتحقق ابدا ٠٠ فابنته التى كان يأمل ان (يبيعها) للاغا تهرب مع حبيبها الى المدينة ، والمـال الذى استطاع جمعه لا يكفى ٠٠ وها هو يلتقى بطـالبى الثـار وجها لوجه ٠٠ فيقتلونه ٠

لم يستطع جوناى ان يواصل عمله الاخراجى فى فيلم (القلق) حيث سجن من جديد بتهمة اغتيال قاضى مدينة (اضنة) وحكم عليه بالسـجن لمـدة (١٨) سنة ٠ فواصل مساعده وصديقه المخرج الكردى (شريف جورن) اخراج الفيلم ٠ حيث يحمل اسميهما معـا ٠ لقـد استطاعا ، جوناى وجورن فى هذا الفيلم ان يجسدا بشاعرية اخـاذة فكرتهما عن الوحـدة الطبقيـة بوجه المستغلين ٠ كمـا عريا الظلم والبؤس والتخلف ، وشراسة الحيـاة فى كردستان تركيـا ٠ كمـا ان جوناى قـد بدأ باخراج فيلم آخر لم يستطع ان يواصله حيث واصل اخراجه الفنـان عاطف يمـاز وظهر باسم (البؤساء) ولكن رغم السجن فان حضور يلماز جوناى ظل ماثلا ٠٠ ففى عام ١٩٧٥ اخرج الفنـان الشاب (ارثيم كيورج) فيلم (الاجازة) عن سيناريو لجوناى وبمساعدة لستوديو (جوناى ـ فيلم) ٠٠ واخرج الفنان (زكى اوكتن) فيلم (المتهمون) عن رواية جوناى وبمساعدة لستوديو (جوناى ـ فيلم) ايضـا .. وفى عام ١٩٧٦ أخرج الفنـان الشاب (بيلجى اولكاج) فيلم (سيأتى يوم) عن سيناريو لجوناى . وفى مهرجان الانتيـل عام ١٩٧٥ فازت افلامه الثلاثة (الرفيق) و (القلق) و (البؤسـاء) بالجوائز الثلاث.

لقـد كتب الناقد السينمائى (اندر كامل بياجى) حينذاك بانه لو استطاع يلماز جوناى ان يخرج فيلما آخرا عن حياة الشـغيلة فى تركيا فانه بهذا الفيلم الجديد مع فيلمى (الرفيق) و (القلق) يكون قـد اخرج ثلاثية

رائعة عن مشاكل تركيا المعاصرة • ولكن كيف ذلك ويلماز خلف القضبان ؟ لكن ارادة الفنان المناضل لم تخضع للترويض الفاشى •• فمن وراء القضبان أرسل جوناى السيناريو الاخراجى لفيلمه (القطيع) الذى قام بتصويره أصدقاؤه التقدميون ، وقام بتنفيذه الاخراجى الفنان (شريف جورن) ••• وفى هذا الفيلم أخذ يلماز يجسد بصورة أكثر وضوحا حياة الشعب الكردى المضطهد مستعرضا بانوراما الحياة فى كردستان تركيا ، معريا العادات والتقاليد البالية ، ومفاهيم العصور الوسطى حول العلاقات العائلية وحول علاقة الرجل بالمرأة •• فأحد الرعاة الأكراد يحب فتاة خرساء ، يتزوجها رغم اعتراض لخوانها واعتراض أهله أيضا • ويظل الراعى طوال الفيلم يسعى من أجل أن يذهب بها الى الأطباء كى يجروا لها عملية جراحية يمكن أن تحل عقدة لسانها .. فيبيع قطيع أغنامه ليذهب بها الى استانبول لاجراء العملية لكنه يقتل من قبل أخوة الفتاة الخرساء • وخلال هذا الفيلم استطاع جوناى أن يطرح بشكل واضح مأساة الشعب الكردى وظروفه حياته والمستوى الحضارى الذى يعيشه فى تركيا •• كما أنه استند الى الموسيقى الكردية والى الفولكلور الكردى والأغانى الكردية •

ومن السجن أيضا استطاع اخراج أفلامه (العدو) و (الصديق) •• كما أرسل من السجن السيناريو الاخراجى لفيلم (الطريق - يوك) الذى قام بتنفيذه (شريف جورن) أيضا حسب تعليمات جوناى • وفى ٩ تشرين الثانى عام ١٩٨١ تمكن جوناى من الهرب من سجن (سبارتا) متوجها الى اوروبا حيث استطاع استكمال مونتاج فيلم (الطريق) فى سويسرا وبمساعدة بعض المنظمات الكردية • وقد شارك فيه بمهرجان كان عام١٩٨٢ ففاز بالجائزة الأولى مناصفة مع فيلم (المفقود) لكوستا غافراس •• وعلى اثر ذلك قررت المحاكم التركية الحكم عليه لمدة (٧) سنوات اضافية وبتجريده من الجنسية التركية • وتجرى أحداث فيلم (الطريق) بعد انقلاب (١٢) ايلول ١٩٨٠ ، بعد أن سيطرت الفاشية التركية على الحكم ، حيث تمنح (اجازة لخمسة سجناء (سيد على ، محمد صالح ، عمر ، يوسف ، مولود) .. والفيلم يسلط الضوء على ثلاثة منهم .. فهذا (يوسف) أصغرهم سنا يركب سيارة الباص وهو يحلم برؤية زوجته ، وفى الطريق يضيع ورقة الاجازة فترجعه الجندرمة الى السجن من جديد • و (مولود) الثرى نسبيا ، يامل باستغلال فترة الاجازة لعقد خطبته على فتاة لايستطيع أن يتحدث معها مباشرة الا بوجود رقيب من عائلتها •• و (سيد على) يجد نفسه مدفوعا الى قتل زوجته التى خانته أثناء غيابه والتى حجزها أهلها فى الزريبة كى ياتى هو ليقتلها • و (محمد صالح) الذى لا يتمكن

من مقـابلة زوجته لان أهلها يرفضون ذلك لأسباب عشائرية ٠٠ و (عمر) الكردى الذى يتذكر مأساة عائلته التى تم تصفيتها على يد الجنـدرمة ، ويتذكر التعذيب فى السجن و (عمر) الذى يحلم بالجبال المحصنة وبالحرية ٠٠ حيث يمتطى جواده ويقرر الاحتمـاء بالجبل وعدم العودة الى السجن ٠٠ فتطارده الجندرمة ٠ بينمـا هو يجتاز الأسلاك الشائكة متجها للجبل وسط زغاريد النسوة ٠

لقد استطاع منفذوا الفيلم تصويره على الطبيعة ، فى مدن وقـرى كردستان تركيـا ، حيث يعرض الفيلم القرى والمدن المحاطة بالاسـلاك وبالسجون وبالعسكر ٠ ـ كمـا استطاع جونـاى من ان يجسـد الهمـوم الاجتماعية والسياسية والاقتصادية بكل ما يترتب عليها من تفصيلات ٠

وفى لقـاء معه قال معلقـا على هذا الفيلم : (اننى فى جميع افـلامى التى اخرجتها ، رغم نواقصها ، حاولت ، ان اناضل من اجل الحرية ٠٠ وباعتقـادى ان فيلم (الطريق) تمكن من تحقيق ذلك ٠

اننى كردى ونحن فى تركيـا (١٢) مليون نسمة من مجموع (٤٥) مليون نسمة ، وهذا يعنى أننا ربع المجتمع التركى ٠٠ ولكن الكردى فى تركيا لا يملك حق العمل فى بعض مرافق الحياة العملية ، ويتعرض الاكراد للتهجير الى اماكن بعيدة عن كردسـتان كى لا يتمردوا ، واثناء اداء الخدمة العسكرية لا يتسلم الجندى الكردى سلاحا ٠٠ اننى فى هذا الفيلم أردت أن اصور كيف ان تركيـا هى سجن كبير للانسان ٠٠ وكل انسان منفى حتى داخل هذا السجن ٠٠ وهذا النفى والغربة لهما سببان هما السـلطة السياسية وبقـايا القرون الوسطى من عادات وتقاليد) ٠

ان شاعرية هذا الفيلم وقوته الفكرية ومضمونه الانسانى وبساطته الفنية دفعت الكثير من النقـاد أن يطلقوا عليه اسم (الالياذة التركية) ٠

ولقد واصل جوناى عمله الابداعى فى منفـاه حيث كان يعيش متنقـلا ما بين فرنسا وسويسرا وألمـانيا ٠٠ فقـد أخرج فيلم (الجدار) الذى أنهاه قبل فترة قصيرة من موته ٠ وفى ٩ أيلول ١٩٨٤ نعت محطات التلفزيون والاعـلام الاوربية يلماز جوناى الذى مات بمرض سرطان المعـدة حسـب التقـارير الطبية والذى يعزيه البعض للسم الذى كان يدس له فى الطعام أثنـاء سجنه ٠

ان رحيـل يلمـاز جوناى عن عالمنـا ليس خسارة كبرى للشعب الكردى المضطهـد فى تركيـا فقط ، ولنمـا خسارة للشعب الكردى فى جميع اجزاء

كردستان ٠٠ كما انه خسارة لا تعوض بالنسبة لتركيا وللشعب التركى والحركة الثورية والتقدمية فى تركيا ، لانها فقدت برحيله ليس مخرجا كبيرا وممثلا رائعا وكاتبا موهوبا فحسب وانما فقدت محاربا عنيدا ضد الفاشية ، ومناضلا لم تستطع ظلمات السجون وسياط السجانين وحراب العسكر أن تكسر عزيمته الفولاذية أو تحنى رأسه أو تحيده عن طريقه .
كما أن مؤلفاته ستحتل مكانها المرموق ضمن التراث الفنى والفكرى للشعب الكردى والتركى أيضا ، وان أفلام جوناى هى بلا شك الحجر الأساسى لبناء السينما القومية الكردية التقدمية ٠٠ كما أن جوناى نفسه سيعد بلا شك المؤسس الحقيقى لهذه السينما الوليدة .

لقد كتب جوناى ذات يوم فى أهدائه لروايته الاولى (ماتوا واعناقهم ملتوية) هذه الأسطر : (لكل انسان مدينته التى يحن اليها ، مدينته التى يراها فى الحلم ٠٠ وعندى انا مثل هذه المدينة ٠٠ انها اضنة ٠٠ حيث يعيش احباء قلبى » ٠٠ ولكن للأسف مات بعيداً عن اضنة ٠٠ واناسها البسطاء الطيبين .

ماذا يمكن ان يقال عن افلام جوناى ٠٠ ! لقد صرح جوناى قبل وفاته بفترة قصيرة بما يلى :

« للحزن ظلال عدة ، ووجوه عدة مثل الرياح ، العصافير ، الزهور ٠٠ ولقد حاولت ان اصل بين الحب والحزن والحنين فى افلامى ، حتى وان كان بعض الناس احيانا يجدون هذه الاشياء غير مفهومة ، او غير مستوفية حقها .. اننى اشعر انه مادام الانسان مستمراً فى العيش فالحزن والحب والحنين سوف يستمر ايضا ، وباشكال مختلفة ، لان الانسان سواء كان عارفا ام لا فهو الوحيد الاقدر على تحمل الحب والحزن » .

ان رحيل يلماز جوناى المبكر .. سيكون حافزا للفنانين والسينمائيين الأكراد اينما وجدوا ، من اجل الانتباه ، بالسعى لعمل افلام تتبلور فيها بشكل اكثر وضوحا مشاكل شعبهم الكردى ونضاله المستمر من أجل التحرر ٠٠ ساعين من اجل ان تأخذ السينما دورها فى نضال هذا الشعب كسلاح فكرى ٠٠ فمن بين جميع الفنون ، السينما هى الأهم كما قال لينين .

(*) الموضوع هو فصل من رسالة الدبلوم الذى يقدمها قيل درجسنة المتخصص فى النقد والبحوث السينمائية من معهد السينما العالى لعموم الاتحاد السوفيتى بموسكو ــ الرسالة بعنوان (الاكراد فى السينما .. والسينما الكردية) .

المراجـــع

١ ـ السينما التركية ـ حسينوف ـ بالروسية ـ موسكو ١٩٧٨

٢ ـ الخـــرافات والواقع ـ ج ٥ ـ فصل السينما التركية ـ حســينوف ـ بالروسية ـ ١٩٧٨

٣ ـ مصير (الشرنقة الذهبية) ـ مجلة الثقافة السوفيتية ـ خاجادور جورخجان ـ بالروسية ١٩٧٢/١١/١٤

٤ ـ يلماز جوناى ـ بيلونا ـ مقـــدمة رواية (الحيـــاة الفاسدة) ـ بالروسيـة موسكو ـ دار التقـدم ١٩٧٨

٥ ـ (الملك القبيح) ـ برنفويت ـ بالروسية ـ جريدة البرافدا ١٩٧٤/٩/٢

٦ ـ حياة كالاسطورة ـ الكسيف ـ الثقافة السوفيتية ـ بالروسية ١٩٨٣/٧/١٤

٧ ـ الحياة الفاسدة ـ بالروسية ـ موسكو ـ دار التقدم ١٩٧٨

٨ ـ فيلم الطريق ـ مجلة بيشة نك ـ عدد ٢ عام ١٩٨٢ ـ بالكردية .

٩ ـ رحيل فنان ـ حسن حمدى ـ مجلة الحرية ـ عدد ٨٣ الاحـــد ٢٣ أيلول ١٩٨٤

١٠ ـ فلنتعلم المصاهر ـ محمـــد على اليوسفى ـ فلسطينى الثورة ـ عدد ٥٢٨ فى ١٩٨٤/١٠/١٣

١١ ـ المفقود ويول ـ جميل حتمل ـ مجلة الهدف عام ١٩٨٢

١٢ ـ الحياة السينمائية ـ سيناريو فيلم القلق (الكابوس) ترجمة فاضل جتكر .

فى العدد القادم

الشعراء : محمد سليمان ونادر ناشد واحمد طه ومحمد بدوى يردون على مقال : شعراء السبعينات مالهم وما عليهم للدكتور حامد ابو احمد

شـعـر

شكوى الموظف الفصيح

وصفي صـادق

سـيادة الرئيس !
رئيس مجلس الادارة ..
ادارة الأموات من شعبى التعيس .
ولى نعمتى .. ولقمتى .. وخرقتى ..
وسجدتى .. ووقفتى .. !
صاحب ذلى .. وارتعـاشى ..
واكتئـابى .. وابتهـاجى .. وسعالى !
مالك بسمتى .. ودمعتى ..
وقهـوتى ..
وطفلتى .. !
تحيـة الاذعـان ..
اذعـان الدم المسفوك للسكين ..
واللعـاب للرغيف ..
والضرير للظـلام .
سـيادة الرئيس دام !
.. وبعـــد ،
انـا هو الموظف المخصى فى بلاطكم والعبـد ..
والمريض بالسكر ..
و الجلطـة .. والصفراء .. والكبـد
انا هو الحقـير للسلطة ..
و الحقـير لـه ..
انام بالحبـوب ..
اقـوم بالحبوب ..
اضـاجع النساء بالحبـوب
ويفتح الرعب باحشائى القروح ..
والثقـوب .. والجيوب .
فى كل ليلة ..
امشط الاحـزان من قلبى عيونا فجـة ..

مفقوءة يسيل منهـا الدم والزلال ..
والسهاد .. والشحوب
ســـيادة الرئيس :
التمس الرجـاء فى علاوة ..
فى بـدل استهلاك بغـل آدمى ..
طاعن فى الســن
يساق مشدودا . الى عربتى الموت والجنون
ممزقـا .. يجـر اثقـالا وأحـلاما ..
وأصــفادا .. وافلاذا من الاكبـــاد
ولكنى ـ مولاى ـ لا اشكوك ..
فالشكوى لغيرك .. هوان ومذلة !
مولاى :
هل تمنحنى رصــاصة اخيرة تريحنى ؟
تأشيرة حمـراء ..
تصريحـا لجثمـانى بالدفن السعيد !
ســـــيادة الرئيس دام
طالبت على الأرض لك الأيام
وفى الختـــام ..
تقبلوا منى ..
انا الموظف المخصى فى بلاطكم والعبـد
ازكى تحيـه ..
تحيـة الاذعـــان ..
اذعـان الدم المسفوك للسكين ..
واللعــاب للرغيف ..
والضرير للظـــلام
ســـــيادة الرئيس دام ..

ترجمة : اعتقال الطائى — بودابست

اشتفان اوركين :

كاتب مجرى شهير لقب بـ « سيد المفارقة » ولد فى العام ١٩١٢ وتوفى فى العام ١٩٧٩ . يعد من اكثر كتابه نجاحا فى فترة الستينات والسبعينات . درس الكيمياء ونال فيها شهادة مهندس . ادى خدمته العسكرية مع الجيش المجرى خلال الحرب العالمية الثانية ، فقضى اربع سنوات اسيرا فى معسكر اعتقال ، حيث انعكست هذه التجربة على اعماله بشكل ظاهر ، سافر الروح . لاذع . ابتكر نوعا من المفارقة الكوميدية اسماها « قصص فى دقيقة واحدة » ترجمت اعماله الى اثنى عشر لغة . فى ثلاثين طبعة . وهذه القصص مترجمة عن اللغة المجرية مباشرة (المترجمة) .

ذكرى عن الحرب

الحياة التى اكثر كثافة ، لان الموت كل الوجود ، لان كل دقيقة فيه تحمل بذاتها تلك الامكانية ، ولأنه سيكون آخر شىء . لذلك سيكون وقتك رخيصا وثمينا فى آن معا .

للحرب صباح فقط ، وسوى صباح اليوم صباحها ، لان ظهيرتها ، بعد ظهيرتها ، مساءها ، وهل لها غد ، ام خصوصا بعد غدها . لا تدفق ابدا ، لانك تريد ان تعيش وتحيا هذه الدقيقة او الدقائق الخمس او الربع ساعة فقط .

فى تلك الدقائق يمكنك ان تشرب لو كنت عطشانا ، وتشبع ان كنت جوعانا ، واذ لفك البرد يمكنك أن تمد راحتيك فوق الجمر ، وان تعبت يمكنك ان تستلقى على ظهرك فى حقل الذرة ، ستعتقد بانه لا يوجد فى العالم من هو اسعد منك .

للنهايات القصوى تزامنها المواصل ، فى آن معا . الرعب من الخطر وتلقى الخطر فى اللاشىء ، فى آن معا ، المخطط ذو الراس البارد ودوره سيجارتك الاخيرة على الجميع بلا انانية ، فى آن معا يدوسها رفيقك كى ينقذ فروتك الرثة من الاحتراق .

للحرب التى ليس لها احتمال ، ولا اللاحتمال ، لان كل شىء ممكن ان يتساوى ، ان تستلقى فى انحناءة التل وسط الذرة ، وتفكر بسلام

الوطن تحت السماء المطرزة بالغيوم كالحملان ، ثم تتبدل بعد رمشة جفن الى وهيج وضوء ، وحتى ما فكرت به وبعثته لوطنك ، بقي منه الكثير .

لمن لها الخلاص ، والمعنى والمبرر الوحيد ، ممكن فقط ، بعد هذه الحروب التى لا تعد ولا تحصى أن تكون آخر الحروب جميعا .

لان ليس هناك من سيعبر .

لان المحطم ، سيتحطم فى مسببات محطمته . لان الجريح ينزف فى حقل الذرة ، مجهول وبلا اسم ، لانه ليس هناك من يحصد الذرة ، ولا من ياتي لدفنه ويتلو الصلوات عليه .

ولان ليس سوى عجزه سيضعف حتى الموت ، بل سيظل يحمل فى سلالته وعمره الطويل شعوره بالذنب حتى موته لحطام ارواح واجساد المصريين ايضا .

وانت ايضا ، يا من كنت بعيدا عن سبعة خدوش شظية لغم ، ولم تنثن شعرة من راسك ، ستظل بعد عشرة ، عشرين ، ثلاثين عام ، تفيق من حلمك مرعوبا ، لان — باى — واحدة ، فرنس ، اين كنت تصرخ ...

وتحدق فى الظلام ، وتسال ، عن ماذا ابحث هنا ، لماذا احمل اسمى ، وجهى ، بينما لا احد يتذكر وجهك .

لماذا لم اتحطم معك ، كى لا احمل ذكراك ، ليتنى مجهول وبلا وجود ، بلا ذنب ، لاجل من تقشر لحمه ، وتعفنت رائحته ، وتناثرت عظامه فى حقل الذرة .

الزبون الدائم

— لاترعل ضيفتنا العزيزة ، لاننى اليوم لا استطيع قراءة قائمة الاكل ، ولكن تفضلى بالنظر فيما حولك ، نحن الآن فى عز الازدحام .

وفى مثل هذا الظرف ، لا ادرى اين راسى . وبما ان احدهم قد جلس عند هذه المائدة ، غريبا سنطلب من الشاب ان يقرا القائمة للمة ، بينما اجلب له اللحم المشوى . لا تقرا انواع الحساء لان ليس لها فضول لمعرفتها .

— تفضلى ، اسمك . يوجد سمك مقلى مع سلطة البطاطس .

ــ الحقيقة تقال . لا اكل السمك . بالرغم من أن هذا المحل المشهور بأنه لم يشتر سمك البحيرات ، بل اسماك الانهار فقط . اضافة الى ان الجميع يمتدح هذا المطبخ ، أما انا فلا احتمل شيئا واحدا فقط وهو ، لماذا يكتبون قائمة الاكل بخط اليد .

ــ اذن ، لن استمر في قراءة الاسماك ؟

ــ أسأت الفهم . اعتراضي ليس على الاسماك ، وانما على الكتابة بخط اليد لقائمة الاكل . لانني لا استطيع قراءتها . وخصوصا هنا لانهم اضافة الى ذلك ، يستعملون ورق كاربون سيىء ، يلوث الورقة كلها .

ــ يوجد نوعان من حساء السمك . بعظم وبدونه الطلب احدهما ؟

ــ ماذا يراودك ؟ ولماذا تصرخ ؟ لانى لا احب الصياح .

ــ ظننت ان سمع العمة ضعيف . اذن لاقرا انواع اللحوم .

لحم مسلوق متبل ، لحم مقلى مع بيض ومرق بزاليا خضراء .

ــ ليس لدى مشكلة مع اذني . وحتى انني استطيع ان ارى بما فيه الكفاية . ولكنى فقط لم اوافق بقراءة قائمة الاكل المكتوبة باليد . حتى ان تقاعدى غير كاف لشراء ملابس انيقة . بينما فى المطاعم الراقية حيث قائمة الاكل مكتوبة بالآلة الكاتبة ، لا يعيرون أهمية للضيوف ذوى الملابس الرثة .

ــ شرائح لحم بقر . هل اقرا اثمانها ايضا ؟ باثنى عشر فورنت.

ــ الاثمان ليست مهمة ، بينما كنت مجبرة على ان أرهن نصف تقاعدى . عندما ضربت ركبتى بدرج المنضدة ، والتهبت ثلاثة غضاريف . وخصوصا تلك المرأة التى سلفتني تتشاجر معى الآن .

ــ يوجد انواع كثيرة من اللحوم فى قفا الورقة لم تقراها بعد ، وعلى هذا المنوال لن تنتهى ابدا .

ــ انظر الى فقط ، هل يوجد لحم مقلى ، لانه منذ اسابيع اختفى من القائمة ، ليس هنا فحسب ، بل فى كل الحى .

ــ موجود الآن الآن . مع قطع البطاطس الطلبه ؟

ــ أوه ، لا تطلبه ! لا احب أن أعرف انني لم أوضح ما قلته مسبقا عن المطاعم الراقيـــة . فأنا لا أرغب الذهاب الى تلك المطاعم ابـــدا لانهم يطبخون الاكلات المتواضعة بشكل فنطازي . هنا مثلا اعتادوا أن يطبخوا لحم البقر بالفطر .

ــ يوجد الآن ايضا . هل أطلب جلية ؟

ــ ياى ، لا . لحســـن الحظ حصلت على محلم جيد للتعاونيات ، حيث وضحوا بانهم لن يقبلوا دعوة فى المحكمة تتعلق بالتقاعد ومخصصات العائلـــة .

ــ اذن هل اقرا الان ، أم لا ؟ رئة بالحامض . كلية . بيض مقلى مع الســـبانخ .

ــ أود لو أعرف فقط ، سبانخ مع البيض المقلى ، لمـــاذا حشر بين اللحـــوم ، لكنى اراك قد فقدت صبرك . فلتقرا انواع الفطائر ايضـــا . الاجبان ليســـت مهمة .

ــ فطائر بالتفاح . طبق فطائر بالجوز .

ــ شـــكرا لجهدك ، العادة المتبعة الان ، هى ذم الشباب ، وذلك لكونهم سوقيين ، وعديمى الاحســـاس . لكنى توصلت الى شىء واحـــد فقط وهو ، ليس جميعهم عديمى الصـــبر . حضرتك ايضا ايها الشـــاب قرأتها بمتعته بالغة . ومع ذلك يمكننى ان المس بانك على عجلة ايضا . اشكرك ثانيـــة ، والى لقاء .

ــ هل ترغبين الذهاب ؟ .. انظرى ، ياسيدتى ، ذهبت العمة بينما قرات لها كل قائمة الأكل .

ــ والاجبان ايضـــا ؟

ــ الاجبان ، لا .

ــ أعتقدت أن اقول ايضـــا ، لمن يقرأها لها ، بانه ليســـت انواع الحساء فقط ، بل لا يجب قراءة انواع الاجبان ايضا ، لكنها تاتى دائمـــا بقمة الزحام ، حينما لا اذوق اى موقع رأنتى .. تتمثل هنرائح اللحـــم على الطريقةالنمساوية .

« الصــدى »

لم يقف بطلنا الجميل فى المرتبة الاخيرة بأعمال الصــدى . ويحتفظ السواح بأكثر من دزينة من الأشرطة المسـجلة عنها . وأكثرها شـهدت صـدى مدينة «تيهان » الذى تحدثت عنه الحكايات القديمـة ، واعمال الشـعراء . ولكن الى جانب هـذا ، يوجد مكان آخر اكثر اهمية وهو : تشـالانوش ـــ فوتب هجى .

وبدوي التاريخ القـديم المدون فى العام ـــ ١٨٢٧ ـــ عن آخر حكاية لهذا المكان ، وهو عندما صاح احد ما ـــ ربما احـد اعضاء فرقـة الصيد ـ زحا ـــ ومن مسـكن حارس غابة تشـالانوش ، باتجاه جدار صـخرة جبل فوُلب هجى قائلا :

ـــ من وضع راس الفجل الأحمر هذا فى حذائى ؟

ان صدى مدينة « تيهان » وحتى فى عصره الذهبى لم يردد سوى عشرة مقاطع للكلمات . بينما هذا يردد اربعة عشر مرة !

منذ ذلك الحين ، ومضى مايقارب القرن والنصف من الزمن .

انعطف الكثيرون ناحية سكن حارس غابة تشـالانوش ، كالعشـاق السـعداء ، والجنود الافراد التائهين ، والفتيات جامعات الفطر ، الهاربين من وجه العدالة ، وضيوف بيوت الاستراحة . والجميع صـاح باشـياء مختلفة لجبل فولب ، مثال ذلك :

ـــ نحن الاثنان هنـا .. فرنس وكاتالين !!

أو ...»

ـــ لم يتركوا الانسـان كى يمـوت !

أو مثـلا ...»

ـــ ريتشار كالمان ، ثلاثة كلاب ، ستة فئران !!

كان أيضـا من شتم ومن تضرع لأجل الرحمـة ، أو الذين صـاحوا بشـكل سميع كالديكة ، لأن باستطاعة الانسـان أن يصـبح كالديك فى الغابات الكبيرة .»

ـــ هدموا بنايات الصدى فى مدينة « تيهان » ، لكن صدى تشـالانوش ـــ فولب هجى ، مازال يعمل اليوم ايضـا وبلا انقطاع .

لكن فى الأمر شيئا غريبا ، وهو ان اى شخص يأتى ، وأى جملة يصيح فيرجع الصدى مرددا دائمـا :

ـــ من وضـــع راس الفجل الاحمر هـــذا في حذائي ؟
ولا يستطيع قول شيء آخر .

« هنـــاك امل دائمـــا »

قال الموظـــفة :

ــ على اى حال ، ان سرداب الدفن ليس رخيصـــا ، وسيكون الى ادنى حد على الشـــارع الرئيسى .

ــ لا يحتاج أن يكون قريبا من الشـــــارع الرئيسى ــ قال المهتم بالأمر ــ المهم ، ان يكون مبنيا من الاســـمنت .

اندهش الموظف قائلا :

ــ من الاسمنت ؟ هـــذا غير متعود عليه ، ومع ذلك ، يمكننـــا عملـــه .

وضع قائمة الاســـعار جانبا ، وعمل حسابا سريعا على احـــدى الوصـــولات لسرداب الدفن الاسمنتى ، بدون شاهدة ، وعلى الشارع الجانبى ، لكن ثمنه كان باهظا أيضا . لكن المهتم بالأمر اعلن في الحـــال ، بأنه لن يهتم لذلك .

كان يقضم اظافره . ويفكر ثم قـــال :

ــ اضافة الى ذلك ، يجب ان يوضع بداخله انبوب .

ــ اى نوع من الانابيب ؟ سأل الموظفة ذو الملابس السوداء .

ــ انا نفسى لا ادرى ، مثل مدخنة، او مثل انبوب المدخنـــة كما في الســـفينة . او كما في اقبية النبيـــذ .

كان المهندس الذى دعاه الموظفة الى هناك غبيا بعض الشىء كان يشرح العمل لنفسه مرتين . وبعد ذلك تنحنح فقط وتلعثم قائلا :

ــ اذا يمكننى ان اسأل ، من اية مادة سيصنع الانبوب ؟

ــ هذا ، يجب ان تعرفوه انتم ــ قالها المهتم بالامر فاقداً صـــبره قليـــلا .

ــ الصفر الصلصالى ، هل سيكون جيدا ؟ ــ سأل المهنـــدس ــ أم الافضـــل ان نبنيه من الاجر ؟ او ان يكون من احـــد انواع المعـــادن ، وببســـاطة ؟

سأل المهتم بالامر :

ــ وحضرتك ، ماذا تقترح ؟

ــ انا لا افهم اى شيء من كل الموضــوع ــ قال المهندس ــ لكن الاكثر وضوحا بالنسبة لى هو الصــخر الصلصالى .

وافق المهتم بالامر قائلا :

ــ ليكن من الصــخر الصلصالى اذن .

وبينما هو مستغرق فى تفكيره نظر الى المهندس المتبلد الدماغ واردف قائــلا :

ــ علاوة على ذلك يجب ان يمد له الكهــرباء .

ــ الكهرباء ؟ ــ الاثنان محملقان فيه ــ ولاجل ماذا الكهرباء ؟

فرد المهتم بالامر غاضــبا :

ــ سؤال جيــد .. كى لا يكون مظلما فقط .

« الاختيــار »

ــ نهارك ســعيد ، سيدتى .

ــ ماذا يرغب المشــترى العــزيز ؟

ــ احب ان اشــترى قبعة بنية اللــون .

ــ اى طراز تفضل ؟ رياضية ؟ ام اكثر وجاهة ؟ او ذو وحاشــة مريضــــة ؟

ــ ماذا تقترحين يا ســيدتى ؟

ــ لتجرب هذه ... خفيفة ، ليســت غليظة جدا ، ولا فاتحــمة جدا ايضــا ، تفضــل هناك المرآة .

ــ اعتقد انها متناســبة .

ــ كما لو انها صــممت للزبون العزيز .

ــ مع ذلك ، واذا لا اتعبك ، ارغب طرازا آخــر .

ــ بكل سرور ، هذه مثلا ، لتجرا على عرضها عليك ايضا .

ــ فى الحقيقة ، انها لائقة . ولا ادرى بعد ، ايهما اختار .

ــ ربما ثالثة أخرى ، هذه يمتدحها كثير من الزبائن ، وهى لاتقــــة تماما كالاخــريتين الســابقتين .

ــ عندك حق . ما هــو الاختلاف بين أســـعار التبعات الثلاث ؟.

ــ نفس الســـــعر .

ــ والنوعيــــــة ؟

ــ استطيع ان اجــزم ، بان ليست احداهن اسوأ من الاخرى .

ــ اذن ، ما الفــرق بين التبعات التى جربتها ؟

ــ لا شيء ياســـيدى . لا توجد لدى ثلاث تبعات رجاليــة بنيــة اللـــــــون .

ــ وانما كــم ؟

ــ هذه ، واحــــدة فقط .

ــ هذه التى جربتها لثلاث مرات متتاليــة ؟

ــ نعم ، سيدى . واذا امكننى السؤال ، اى واحدة ستختار ؟

ــ انا ، نفسى لا ادرك . ربما اول واحــدة .

ــ اعتقد انها انفع واحــدة ، بالرغم من ان الاخــرتين لن يبخس تقـــديرهما .

ــ لا ، لا . . . لكنى الآن مصر على اختيار اول تبعة .

ــ كما تأمر ، ســـيدى . نهارا سعيدا والى اللقـــاء .

في العــدد القادم

* اغنيات في المنفى — سمير النيل
* فؤاد حــداد . التسالى بالمزاج والقهر — محمــد الحلو
* اسماعيل ولى الدين من الادب للســينما — عاطف فتحى

الاعتداد بالنفس فى نماذج
من الغناء الشعبى الفلسطينى

بقلـم : صافى صافى *

احنـا النباليـات هيلـة بهيلـة — زى الغزالة الواردة على العين
واللى يناسـبنا ويأخـذ بنتنـا — يهيل الذهب على راسـها بالهيل
جين النباليـات بثيـاب الحبس — يـا رجالنا قدامنا بثيـاب الوزر
واحنـا النباليات ما فينا الدنس — ونطيح الخيال من ظهـر الفرس
جـين النباليـات دقـة بدقـة — زى الغزالة الواردة على الزرقة(١)

هذه احدى اغانى الاعراس فى قرية « بيت نبالا » ، غنتها نساء القرية منـذ زمن طويل وما زلن حتى يومنا هـذا ، انها ببسـاطة تبرز اعتدادا بالنفس ، اعتداد أهل القرية جميعا بها ، وهى بلا شـك جزء من تراثنا الشعبى الفلسطينى خاصة وان الأغنية نفسها تغنى فى قرى اخرى بعد ابدال نسبة النباليات « ب » الطريفيات او « البتلاويات... الخ .

ان هذه الدراسة البسيطة ، تحاول ان تتناول هذا الموضوع الذى لم يعالجه احد بما فيه الكفاية ، لنرى بعده الاجتماعى الاقتصادى النفسى والتاريخى الطبقى .

قبل كل شيء أود القول بأن هـذا جزء من تراثنا الشعبى سـواء رضينا بذلك أم لا ، وان ازالته — ان كان هناك أحـد يود ذلك — لن يأتى بجرة قلم او بقرار فوقى يتخذه أحدهم فى صومعته ، بقدر ما تزمله ، تغيره وتطوره جماهير شعبنا نفسها ، وان التغير والتطـور بين الجماهير الشعبية يسير بشكل بطيء قياسا بالتغير على صعيد الفـرد .

---

* نقلا من مجلة الكاتب التى تصدر فى الارض المحتلة .

الأدب الشـــعبي يعكس فكر الجماعة :

« يمكن القول ان الأدب الشــعبي أكثر صدقا في اعطاء الصــورة الحقيقية للعملية الاجتماعية لان الأديب الفرد يقع تحت تأثير ذاته العاطفية أو الفكرية أو الاجتماعية ، فأدبه غالبا يعكس نفسه ، بينما الأدب الشعبي يعكس فكر الجماعة ونفسيتها وعواطفها وهـــو لذلك يبقى قريبا الى كل الفئات ، تفهمه وتتفاعل معه » (٢) .

بالطبع اتفق مع معظم ما قاله « علتم » هنـــا ، الان انني أرى بأن أدب الفرد أيضا يعكس جزءا من علاقات الجماعية ، اذ انه فرد منها يؤثر بها ، وسأتطرق لهذا الموضوع لاحقـــا .

ان هـــذا النوع من الأدب الشـــعبي لم يكن وليد الامس القريب ، ووصـــل الينا بالمشافهة على السن آبائنا واجدادنا ، وسواء صنعه فرد أو جماعة الا ان الجماعة هي التي تحكمت به ، غيرته ، طورته ، حذفت وأضافت بما يتلاءم وعاداتها وتقاليدها وبنائها النفسي وطموحها وآمالها .

قوة الارتبـــاط بالجماعة :

« الحيـــاة شيء واحد بالضرورة ولكنها تعبر عن نفســـها باشكال مختلفة . انا وانت والبقية لسنا الا الاشكال المختلفة لنفس الشيء الذي هو الحيـــاة » (٣) ، ويقول ماركس بأن الانسـان في جوهره هـــو مجموعة العلاقات الاجتماعية .

تقول النساء في احدى جوانب الغناء الشعبي « الزغاريد » :

الـــــرز مـــــا هـــو عيـش	ولا طعـــــــام الجيــــــش
واللي مـــا يســـاوي زي فـلان	والا الفشـــــر عـــلى ايــــش
الـــــرز عـــــلى البـــــواطي	والذهب على اللواطي (الوقايا)
واللي مـــا يســـاوي زي فـلان	والا يحـــط واطي

هذا مدح لفلان ، ولكن ماذا يمثل فلان هذا لقائلة « الزغرودة » ؟ هل هو قريبها ؟ ربما أبعد من ذلك ، جارها ؟ ربما ابعد ، ولكن من المؤكد ان هناك علاقة بينهما ، والا لـــماذا تغني له أصلا ! ... هل تحقق هذه « الزغرودة » ذات قائلتها ؟ ربما ، ولكن مؤكد أيضا أنها تحقق جزءا من هذه الذات و « ان الانسـان هو مجموعة من الحاجات بالمعنى الواســـع جـــدا للكلمة » (٤) .

قد اختلف أنا وصديق لى ، اسميه ، العنة ، رغم إننى لم أكن البادىء فى ذلك ، بعدها أشعر بالألم ، بالتمزق الداخلى قد يجعلنى أفارق كل رغباتى ، لماذا ؟ ببساطة لأن جزءا من تركيبتى النفسية الاجتماعية قد تمزقت ، تحطمت وربما لا تعود أبدا كالموت مثلا ، وبالمقابل فان كسب صداقة جديدة أو تعزيزها ، سيزيد من ثقتى بنفسى ، وثقة من حولى بى ، وان التغنى بصديق معناه التغنى بجزء من هذه التركيبة أيضا ، وقد يأتى المدح مزدوجا ، ضرب عصفورين بحجر ، كما فى هذه الأغنية :

واحنا مشينا من بلد لبلد واحنا خطبنا بنت شيخ العرب
واحنا خطبنا فلانة من بيها يا بيها يسوى قليعة جلب
قلعة حلب تسوى ملاها ذهب
واحنا مشينا من الصبح للعصر واحنا خطبنا طيبات الأصل
واحنا خطبنا فلانه من بيها يا بيها يسوى قليعة حلب
قلعة حلب تسوى ملاها ذهب

فهذه الأغنية تمدح الطرف الثانى وتسميه بشيخ العرب ، ولكننا نحن من ارتبطنا به وبذلك فاننا لا نقل شأنا عنه . أما « احنا » فمن نكون؟ انها بلا شك اطار أكبر من « أنا » بل جاءت بشكلها الصريح ، ربما ترمز للأسرة او الحامولة ، ويظل شكل ارتباط الفرد فيها هو شكل الارتباط الجماعى ، وقد يأتى بشكل آخر أيضا :

يا فلان عدل عقالك شباب العز قدامك
يا فلان عدل الحطة شباب العز فى الحظرة

لقد عاش أفراد شعبنا كمجموعات ، تبدأ بالاسرة فى أضيق مجالها وتمر بالحامولة لتنتهى بالقرية أو المدينة بمجال أوسع وظل ارتباط الفرد بأسرته قويا مقارنة بارتباطه بالحامولة أقوى من ارتباطه بقريته ، هذه المجموعات مثلت مدى الارتباط الاقتصادى الاجتماعى والنفسى ، فهذه الحامولة كونك جزءا منها ، يوفر لك مأكلك وملبسك ، وسيشعرك بالأمان فى ظلها ، فهى تساندك فى أفراحك واتراحك أيضا ، بمعنى أن للوقوف معها فى أفراح افرادها واتراحم أيضا ، بمعنى أن المصلحة المتبادلة ، الاقتصادية والاجتماعية النفسية هى التى تضعك فى نفس الموضع الذى انت فيه ، فى وقت لم يكن باستطاعتك ان تعيش كفرد منعزلا عن هذه المجموعات ، ومن هنا جاء الاعتداد بهذه الحمولة أو تلك :

احنا أولاد الحمايل يا أسيوعه بين القبايل
ياويل اللى نحاريه بالسيف نقطع شاريه
يا ويل اللى يعادينا من لاحت مواضبينا (٥)

وقد يأتى ارتباط الفرد باطار أكبر من الحمولة ، اقصد القرية، معبرا عن اعتزاز مجموع الحمائل بمجموع علاقاتها الاجتماعية الاقتصادية والنفسية :

غنى يا نبالية وزيدى فى الغناء غية
تستاهلها يا أبو فلان جوز العلالى المضوية
غنى يا نبالية وزيدى فى الغناء راحه
تستاهلها يا أبو فلان جوز العلالى اللواحة
غنى يا نبالية غنى والقلب مغبون
تستاهلها يا أبو فلان جنينة وحاملة ليمون

وقد يأتى هذا الاعتداد بشكل آخر :

برجاس يا لعب الهوى برجاس
بلدنا يوم الحرب ما تنداس
فيها شباب شكالة سلاح
بالهد يا لعب الهوى بالهد
بلدنا يوم الحرب ما تنعد
فيها شباب شكالة المهدة

لا شك أن الأغنيتين السابقتين تعكسان مدى الارتباط ، الارتباط الجماعى ، وارتباط الجماعة بالأرض كجزء من العلاقات العامة ، جزء من الطبيعة ، يقول حسين جميل البرغوثى « السعادة المطلقة اذن هى تحقيق التطابق المطلق وهذا يعنى أن الفرد اذا كان سعيدا سعادة مطلقة يحس بالسلام مع نفسه ومع مجتمعه ومع الطبيعة . السعادة اذن هى الكلية ، هى التحول الى جزء لا يتجزأ من الوجود جميعه فى لحن واحد متناسق ... جسد المرأة وجسد الرجل شيئان طبيعيان ، جزء من الطبيعة ، والحب الحقيقى بالتالى هو حنين الطبيعة لذاتها لأن تتحد بنفسها ، لأن تحقق الكلية . فى الحب الحقيقى نرى كم اصبحت الطبيعة اساسية والانسان طبيعيا »(٦) ، واعتقد أن اهالى « بيت نبالا » غنوا « لمخماس » ضمن نفس السياق السابق .

من بنات مخماس يا فلانه يا شكوك الناس يا خسارة

المفهـــوم الطبقى :

هل لهذا الاعتداد بالنفس علاقة بالوضع الطبقى ؟ وهل كان هناك طبقات متميزة ومتبلورة اصلا ؟ ولاية طبقه جاء هذا الاعتداد ؟ .... الخ.

اسئلة كثيرة كهذه من الواجب طرحهـــا ، الا ان الاجابة عليهـــا ، بالتاكيد لن تكون سهلة كما انني لا ادعي الامساك بكافة جوانبها المهمة ، ومن واجب المهتمين بالتراث البحث الجدى ضمن نفس المنطق .

قبل ان اجيب على هذه التساؤلات ، راى ضرورة لفت النظر لمـــا قاله جميل السلحوت :

« تطبيق المعارف العلمية الحديثـــة على التراث ، يجب ان يرافقها الفهم العقلانى للعملية التاريخيـــة وللأوضاع المعيشية لمنتجى التراث فى نفس الفترة التاريخية التى عاشها منتجو التراث ، اى يجب ان لا نتجاوز الوضع التاريخى لذلك التراث حتى نستطيع أن نصل الى بعده الحضـارى فى تلك الفترة لا من خلال واقعنـــا الحالى » (٧) ، ويقول عادل ســـمارة « فالاقتصاد هو الأرضـــية والمحرك الأول لحياة الشعوب حيث يؤثر نمط الانتاج وعلاقاته فى تفكير الجماهير ومسلكياتها الطبقية التى تمتد بدورها الى تراثها الشعبى المتراكم عبر أجيال عديدة »(٨) .

من هذا المدخل ارى بضرورة التنويه الى ان شعبنا الفلسطينى عاش مرحلتين تاريخيتين ما قبل تغلغل العلاقات الراســـمالية اولاهما المشاعية القبلية والثانية المرحلة الاقطاعيـــة ، وساركز هنـــا على المرحلة الثانية باعتبارها اطول مرحلة عاشها شعبنا وان معظم تراثنا الشعبى جاء ليعبر عن انعكاساتها على واقعهم الاجتماعى .

ان قرانا كان على راس هرمها الاقتصـــادى مجمـــوعة من الملاكين الكبار (نسبيا لاهالى القرية نفسها) وبالتالى مجموعة كبيرة من الفلاحين اختلفت ملكيتهم لتصل فى اسفل السلم الهرمى الاقتصادى الفلاحين اشباه معدومى الملكية ايضا ، ورغم وجود هذه الحقيقة والتى لم يعيها شـــعبنا فى المرحلة المـــاضية ، الا ان التناطح والصراع لم يبرز بشكل قوى ما بين كبار الملاك من جهة والفلاحين من جهة اخرى ، وعدم التبلور الفكرى هذا لم يوحد نضالات الطبقات الفقيرة فى وجه الفئة بالصورة الحادة ، وان كل قرية مقسمة الى مجموعة من الحمائل ، كل حمولة منها مقسمة الى مجموعة من العائلات ، وكل عائلة مقسمة الى مجموعة من الاسر .

كما سبق وذكرت فان انتماء الفرد لاسرته اقوى من انتمائه لحمولته اقوى من انتمائه لقريته واقوى من انتمائه لفلسطينيته ، ولكن هل كانت

هـذه المجموعات التي ذكرت كتلا متجانسـة ؟ بمعنى آخر ، هل كانت الصراعات فقط بين حمولة وأخرى في نفس القرية ، وأسرة وأخرى ضمن نفس الحمولة ؟ ألم يكن هناك شيء آخر في داخل كل منها ؟

قبل ان اجيب ، اود التذكير بان المرحلة الاقطاعيـة التي عاشـها اجدادنا وآباؤنا لم تكن اقطاعية خالصة ــ فلاحون من جهة وملاك اراضي في الجهة البعيدة الأخـرى ــ بل عاشت بين ثناياها « الملكية العائلية » وربما اكبر من ذلك ، ولنمسـك بهذه لنرى اية توجهات في داخلها كانت تحمـل .

صحيح بان الفرد داخل هـذه العائلة كان يعمل هـو والمراة على السواء ، يأكلون ، يلبسون وينامون الا انه لم يكن لأي فرد حق التصرف بالأموال والممتلكات ، بل كانت هـذه بايدي افراد معروفين من قبل هـذه العائلة ، كبارها والأشد قوة ،كان باستطاعتهم التصرف بهذه الملكية حتى دون استشـارة البقية ، فالمجتمع ذكوري اولا ، والكبير مسـيطر على الصغير من الذكور ثانيا ، ضمن هـذا المنطق ــ الارتباط الاقتصادي ــ اجد مبررا لاجد الأفراد بالدفاع وحتى الاستماتة في الدفاع عن عائلته امام العائلات الأخـرى ، رغم ان هذه العائلة نفسها بملاكيها الحقيقيين كان باستطاعتهم طرده ونبذه عنـد مخالفته لاعراف العائلة ، وضـمن نفس المنطق اجد مبررا لوقوف العائلات في وجه حمولة اخرى ، بمعنى تحالف ملاكي اراضي بشكل اكبر في وجـه المالكين من الحمولة الأخرى ، ونفس الكلام ينطبق على وقوف كل الحمائل ــ القرية ــ في وجه قرية اخرى ، رغم ان بعض المشاكل لم تكن بالضرورة بسـبب نزاع على ارض او بيع محصول ، ولكنها بالتاكيد تنتسب لهذا العصر ، العصر الاقطاعي .

كما لا يجب الاستنتاج بان كل العـائلات في نفس الحمولة او كل الحمائل في نفس القرية كانت تشـترك في « الطوش » والنزاعات مـع الحمائل او القرى الأخـرى ، بل كانت تنضم عائلات الى حمائل اخـرى او يقف البعض على الحياد بناء على علاقات النسب والمصلحة الاقتصادية لكل منهـا .

وقد انعكس ما اقوله بشكل او بآخر في اغانينا الشعبية ، فالتمييز بين الذكر والانثى :

شـبابهن كلهـم ذكـورا   زي السفرجل الحايط على البندورة

وحالة الضياع والانقسام داخل نفس الأسرة والعائلة عكس نفسه ايضـا :

عيـــوني من جفـــوني بيوجعني
وحكاياهـــــم على قلبي بيـــوجعني
شيـــــكيت همي لاخــوي وابن عمي
قســـوا الاثنين وما منهـــم رجـــــاء

وفي الاغنية التالية ايضا التي تبين حالة الانقسام الداخلي حتى بين العريس وامه ، مبتدئا بالاقارب .

ريت العريس يعدم بنات أعمامه	يوم عرســـه ما رقص قـــدامه
ريت العريس يعدم بنات العيلة	يـــوم عرســـه ما هللن هليلـــه
ريت العريس يعــدم أمه وخواته	طـــاح الزفـــة ماكوينش بـــدلاته

وقد سمعت الاغنية التالية لاسرة فيمواجهة اسرة اخرى من نفس العائلة يصفونهم بالاعـــداء :

الحمـــد لله كـــن زال الشـــر	الحمد لله
زرعنـــــا الفلفـــل في الحـــــــر	الحمد لله
قالـــوا أعدائنـــا مـــا يحمــــر	الحمد لله
الحمـــد لله فـــرعن واحمـــــر	الحمد لله

هذه بلا شك تعبر عن هـــذا الصراع الداخلي ، في داخـــل القرية والحمولة والأسرة لتبين بان هـــذه المجموعات لم تكن ســـوى اطـــارا مهزوزا ، اطارا مزيفا منقسم على نفسه ، كانت تظهر بشكل مجموعات في مواجهة المجموعات الاخرى ، لكن هذا لم يمنع ظهور اغان نســـتطيع تعميمها على طبقة واحدة كالبيت التالي الذي يظهر فلاحا تحسس بالفعل الامه ، الم العمل لصالح غيره :

حــــدد وبـــدد لثيابك قــــدد	مش راح تســـدد لوطـــاح الواد

ان البيت السابق يصف بالفعل معاناة الفلاحين الصغار امام كبار الملاك ، وبذلك نخلص الى نتيجـــة وهي ان الانتخـــار والاعتداد بالنفس ضمن المجموعات التي ذكرت جاءت لتعبر عن التركيبة النفســـية لمجموعة كبيرة من الأفراد المرتبطة بالضرورة بالتركيبة الاقتصادية الاجتماعية في تلك الفتـــرة .

اما تغلغل العلاقات الراسمالية فجاء ليمزق هذه العلاقات ، وليمزق الفرد نفسه ايضـــا ـــ في المراحل المتقدمة للعلاقات الراسمالية ـــ ولكن ليجمعهم في اطار اكبر واوسع ، اقصد اطار القومية الفلسطينية ، وصـــار

التغنى بهذا الاطار يجمع كل افـــراد المجموعات السابقة المهترئة او على ابواب الاهتراء ، ولكن اليس هذا الاطار منقسما على نفسه هو الآخـــر ؟ بالتاكيد نعم لقد انقسم الى طبقـــات عمالية فى اسفل الهرم الاقتصـــادى وبرجوازى فى اعـــلاه رغم عدم التبلور الحاد حتى الآن ، ومن الصـــعب اعتبار كل الفلسطينين كتلة واحدة ، ففى عملية النضال فى هذه المرحلة — مرحلة التحرر الوطنى — لكل الطبقات مصلحة فى اقامة دولة قومية ، الا ان استعداد طبقات هذا الشعب فى النضال متفاوتة ، صحيح ان التغنى باسم فلسطينى امر مهم فى هذه المرحلة ، ولكن ارى بربط هـــذا الانتماء بوقود الثورة الحقيقيين ، العمال ، والا اصبح تمويها للصراع الطبقى ، فهناك العامل الفلسطينى والبرجوازى الفلسطينى وحتى تضمن سير هذه العملية للنهاية لابد من الدفع باتجاه الغناء للطبقة العاملة من خلال الاطار الفلسطينى .

ان ما ذكرته اعلاه لا يعنى انه يحق لواحد ان يتخذ قرارا فى صومعته ويقرر حســـبما يريد ، بل يجب الدفع بذلك ، والجماهير بوعيها وادراكها ووجودها اساسا ســـتقرر اى نوع من الاغانى ستختار ، مع العلم بان تطور الجماهير بالصورة الواسعة يكون بطيئا قياسا بتطور الفـــرد .

هـــــوامش :

(١) معظم هذه الاغانى اخذت من اهالى قرية « بيت تبالا » .

(٢) مدخل لدراسة الفولكلور — نبيل علقم — جمعية انعاش الاسرة — ط ٢ — ١٩٨٢ ص ٢٤ .

(٣) الصراع الطبقى فى الادب — سقوط الجدار السابع — حسين جميل البرغوثى — دار الكاتب ص ٥ .

(٤) نفس المصدر السابق ص ١٢ .

(٥) الاغانى العربية الشـــعبية فى فلسطين والاردن . عبد اللطيف البرغوثى — مركز الابحاث ص ١٨٩ .

(٦) الصراع الطبقى فى الادب — حسين جميل البرغوثى ص ٢٤ — ٢٥ .

(٧) الموقف العقلانى فى التراث — جميل الشلحوت — الكاتب ع ٢٦/٢٧/ص١٢٨ .

(٨) حول علاقة الاقتصاد بالتراث الشعبى — عادل سمارة — التراث والمجتمع ع ١ م ٢ — ١٩٧٤ ص ٨٠ .

شعـــر

ثنايات الآه

هاشم الفضالى (زنتى)

اداريكى
فى حضن الشوق لواديكى
فى حيل الصـــوت اخبيكى
وايامى تناديكى .
وتسبقنى لوجدانى .. تنور فى كتمانى
ادوى باعلى ما بى
احبك وانتى مش ليه
احبك وانتى نســـيانى
وفاكره ضيفى زوارى
وفارشلهم بسلط دارى .. ودوارى
مجالس انس ومحبـــة
ويكفوف الطمع عبـــة
وفى حصارى طريد خوفى
صريع يومى
وباداري آلام صـــوتى
بعشـــق المـــلاقى والمجهـــول
وبترابك أنا الباقى وقـــد القول
يـــا نســـمة شـــوق معـــدية
قرامى مراكبى مرمية
بلا مجـــرى
ليالى بيصـــرخ الاكـــات
ولحظـــه فى الزمن ســـارق
ومفكرة معـــا نكـــره
لم الكـــون على بكـــره ـــ
وعيها كنت انا اكـــره

راح امشي معاكي مشـوارى
وصـبرى وحيرتى معيـارى
واسـافرلك
ومهمـا أن كان ماتيش هـاجرك
ومهمـا اتقالي عن هجـرك
راح آسـامحك
ما هـو انتى دنيتى وزادى
وفى ميعـادى
حكون فارس .. حكون حـارس
حكون ليكي خيـوط الضى
ليـوم الجى ....
طـريق عمـرى يا متعوج
دروبك شـين وبتشـوك
ورغـم دمايا حلمشـيلك
راح اجـرى لك
ملامحك ظـاهرة قـدامى
تجاعيدك ... وشـيب راسـك
تخللي مخـاوف خـدامى
اسـلم للزمن رايتى
الف عبـايتى وملايتى
وابدى حبى من تانى
واستنى ... واتمنى
الاقى بذورى مخنوقة
آلاقى الكلمـة مشـنوقة
على اول خطـاويـنـا
تتوه منـا مراسـينا
خادوكى منى سـمارى .. وحبوكى
فى وسـط جزيرة صـخرية
ولكنى
شـايلك راسى على كفى
ومسـيقة وامـى
ومهمـا كنت انا المنفى
هفضل الشـاعر

قصة قصيرة

زميلى الوزير

للقصاص البولندى

فووجيميش بيجيسكى

ترجمة د. هناء عبد الفتاح

اصبح زميل الدراسة وزيرا . جلسا سويا وخلال عام كامل جنبا الى جنب على دكة واحدة . وذات مرة ضرب « كوفالسكى » زميله الذى اصبح فى المستقبل وزيرا — ضربا مبرحا . كان هذا لا محالة النجاح الوحيد الذى احرزه فى حياته . فيما بعد لقى « كوفالسكى » الفشل بعد الفشل ، بداية من الامتحانات التى لم يتمها ولم تجعله يصل حتى الى الصف الثالث بالمدرسة ، مما سمح لزميله وزير المستقبل ان يسبقه .

اثارت أنباء تعيين زميله فى منصب وزير غضب « كوفالسكى » .

— يتسلق الناس السلم سريعا — همهم فى حنق محركا اكتافه .

منذ أن كانا معا فى الصف الثانى لم تربطهما أية روابط وثيقة ،فبعد فترة قصيرة منذ ذلك الوقت وعينا « كوفالسكى » لم تبصرا مرأى صديقه، ولكن بقى انطباع عنه لم ينمحى من ذاكرته إستمر سنوات طوال ، وهو أنه كان صبيا متبلدا غبيا ، عدا أنه كان غير أمين على الاطلاق ولذلك قد تضاربا بسبب ان « كوفالسكى » لم يرد أن يغششه .

لم تبتسم الحياة فى وجه « كوفالسكى » ، لم ينهى اية مدرسة ، وتنقل من وظيفة متواضعة الى وظيفة اكثر تواضعا : اعداه الرب زوجة لا تحتمل وثلاثة اطفال لا يتساهم المرض ؛ ارهقه الصراع الازلى مع الفقر المدقع ، كما اصابه بالكبر قبل الأوان . اما الوزير فيبدو مظهره رائعا . لا يصدق احد أن عمره اكثر من الثلاثين عاما ، ربما اكثر بقليل . نشرت جميع الصحف صوره التى تختلف كثيرا بمقارنتها بصورة

كونالسكي » . حيث تبدو على وجهه سيماء الصحة والعافية والنشاط. مع مختلف التغيرات التى طرات والتى املتها السنون عليه ، الا انه قد عرفنا وللوهلة الأولى على صديق زمالة الطفولة .

ــ لقد أصبح وزيرا . انه الآن غارق فى المال حتى اذنيه ــ كرر هذه الجملة المرة بعد المرة بشكل آلى ، ونبتت فى داخله رويدا رويدا راهية عمياء نحو زميله الوزير . وفى بيته ساعة الغداء حول المائدة بدأ نزوج فجأة بنبرة عصبية يحكى لأسرته عن زميله الذى أصبح وزيراً .

ــ لقد لطمته فكه لدرجة أن الدم نزف من انفه . نظر الأطفال لى ابيهم نظرة ملؤها الدهشة ، وقد اتسعت عيونهم اتساعا عريضا ، أما الزوجة فلم يؤثر فيها ذلك العمل البطولى ، ولم يكن له صدى داخلها .

ــ على كل حال دائما ما يواتيك الحظ ــ اجابت بنبرة ساخرة ــ من المؤكد أنه يتذكرك .

ــ وما هى النتيجة ؟!

ــ لنفترض أنه شخصا آخر غيرك لديه صديق وزير ، حتما سيكون بمقدوره الاستفادة من ذلك . أما نحن فنموت فى الفقر المهلك . وأنت تتفسرج (*)

ــ لن أطلب من هذا الأفاق شيئا ــ صاح كونالسكى عاليا :

ــ لو ذهبت اليه لطردك من على عتبة الباب . قل لى . لماذا هبطت عليك هذه الرغبة الجامحة الحمقاء لضربه ، من المؤكد انك عندما كنت صبيا صغيرا جلفا ايضا كما هى حالك الآن .

والخلاصة ــ اضافت زوجة كونالسكى بعد لحظة ــ اننى لا اصدق شيئا مما تقوله .

ــ ينبغى أن تصدقينى . على أية حال يمكنك ان لا تصدقى كل ما اقوله لك ولكنى قد لطمته فى فكه ــ ضحك كونالسكى عاليا شاعرا بالزهو والفخر .

أما الأبناء فقد صدقوا اباهم . حتى أن « كاجو » الذى لم يتعد عمره الأعوام الثمانية سأل ابيه فى شوق شديد :

ــ هل سال الدم كثيرا من انفه ؟

ــ كثيرا ــ أجاب دون تردد !!

أما فيما يختص بالدم فهى مسألة مختلقة ، ولكن كان من الصعوبة على الأب ان يتراجع امام ابنائه عن ما قاله فى تهور ودون تمهل .

ــ اذا كان ما تقوله صدقا ، فمن الاجدر بك أن تكون قد اقتلعت انفه ــ انفجرت الزوجة من جديد ثم استطرت :

ـ يا خسارة ، لقد ضيعت علينا الاستفادة من تعارف كبير كهذا!!

ـ كيف يمكن لأبى وهو تلميذ فى الصف الثانى أن يتوقع أن زميله سيصبح وزيراً فى المستقبل ـ دافعت « يوزفين » عن أبيها .

ـ ولكن أباك كان دائما غبيا .

ـ على الأقل أمام العيال لا تقومى باشعال نيران الشجار ـ تمتم كونالسكي ، ثم صمت ولم يتكلم حتى نهاية وجبة الغداء . سيطر عليه داخليا تمرد صامت ضد الحياة . لماذا تتحسن الأحوال لشخص بينما تسوء للآخر . أكان أسوأ من هذا الوزير ؟! قام « كونالسكى » بتقديم كشف حساب لكل مرات الفشل التى واجهها فى حياته ، والتى لم يكن مسئولا عنها ، نقب فى ذاكرته عنها فى متعة مزجية تملكت كيانه بكامله ليبرر لنفسه بل وليؤكد فى النهاية ، أنه منذ الطفولة قد لاحقه الشقاء ولم يتركه أبدا فى حالة بلغت به هذه الحالة من التأمل فى حال نفسه حدا دفعه الى عصبية شديدة حتى أنه عندما استلقى فوق السرير بعد الغداء لم يغمض له جفن ولو لدقائق . كما غمره الألم بسبب القيظ والعفن الذى ملأ الهواء والصخب الآتى عبر النافذة المطلة على منعطف البيت ، استحوذت عليه رغبة فى الصياح ! . كان عليه أن يغادر البيت حوالى الساعة الخامسة بعد الظهر ، سعى فى المقهى لأن يلتقط واحدا من معارفه ليقترض منه نقودا ، فعليه أن يسدد فى اليوم التالى « الفواتير » وينقصه خمسين « زولتيا » . وضع أمله الأخير فى هذا الرجل وهو أحد معارفه القدامى . كان الصديق هذا صاحب بيت ، رجلا أمينا طيب القلب، وقد لم يسبق له أن رفض اقراض كونالسكى . ولكن الحظ السىء أراد لصديقه صاحب البيت أن لا يكون جالسا بمفرده كان على « كونالسكى » أن ينتظر طويلا ليجد اللحظة المناسبة للحديث . ولذلك فى البداية بدأ « كونالسكى » يتحدث عن الواقعة المثيرة التى حدثت له مع أسرته بخصوص الزميل الوزير .

ـ انه لأمر عظيم ـ أجاب صاحب البيت ـ يمكنك أن تذهب اليه ، ومن يعرف ، فقد يقوم بعمل شىء لك . فدائما ما يحمل الناس ذكريات طيبة عن زملاء الدراسة !

احمر وجه « كونالسكى » من الضيق . كان يشعر بكراهية خاصة ضد الوزير ، حتى أن مجرد تصور أن عليه أن يذهب اليه ليرجومساعدته أثار فى نفسه الاحساس بالمذلة والاهانة .

ـ اذهب الى رجل كهذا ، وهبته الحياة الكثير ؟!! كلا ، حتى ولو مت جوعا . لا ، لن اذهب !! ـ ضحك « كونالسكى » ضحكة صاخبة غريبة ثم استطرد قائلا : لا يمكن أن يقدم لى شيئا ..

ـ لماذا ؟

ـ لانني قد لطمته فى فكه .

ـ لطمته ؟ انت ؟!

ارتعشت ضحكة خبيثة فى « عينى » صاحب البيت « الأمينة » . بدا له الأمر مسليا ، كيف يتمكن « كونالسكى » هذا من ان يلطم احدا فى فكه ؟! . وصل « كونالسكى » بالتالى الى حالة من الفوران فالجميع يعتبرونه جلفا غير قادر على فعل شىء بمفرده « كالخرقة » يفعلون بها ما يشاؤون . قال بهدوء :

ـ نعم لطمته .

ـ متى ؟

ـ عندما كنا فى المدرسة بالصف الثانى .

قهقه صاحب البيت عاليا كما قهقه جاره الأكبر منه سنا والرجل الجالس أمامه .

ـ لماذا تضحكون ؟ خرجت الكلمات من بين ضروس « كونالسكى » بصعوبة دون أن يدرى ، شاعرا بأن الدنيا تسود فى عينيه .

ـ ربما كنت فى المدرسة « فتوة » ـ اجاب صاحب البيت فى نشوة

ـ على اية حال من المؤكد انه ليس بوسعك أن تضرب احدا الآن .

ـ ليس بوسعى ؟!

هيئتك لا تدل على ذلك .

انتفض « كونالسكى » من الكرسى ، وبكل القوى التى يملكها فى يديه ـ والتى منحها الرب له ـ لطم وجه صاحب البيت ، وبصخبه وحشى بدأ فى تحطيم الأكواب الزجاجية المرصوصة فوق المائدة .

منين أجيب ناس ؟! ..
.. ودراويش نجيب سرور ..

فاروق عبد القادر

من البداية أصارح القارىء بأن لى رأيا فى نجيب سرور ومسرحه قد يصدم جمهرة عشاقه والمعجبين به ، والذين يمضى بعضهم فيرفعه لمستوى البطولة والشهادة .

هو رأى قديم ، نشر بعضه حين قدمت آخر مسرحية عرضت لنجيب فى حياته : ((قولوا لعين الشمس ٧٣)) ، ونشر كاملا بعد موته .

حين عرضت « قولوا ... » كان نجيب معتل الجسم والنفس ، وكان قد تخلى عن اخراج مسرحيته رغم الامكانات التى توفرت لها آنذاك (خشبة المسرح القومى وعدد من الممثلين المجيدين على رأسهم سميحة ايوب وعبد الله غيث وفردوس حسن وانعام سالوسة) ، ورغم تعاقده على اخراجها ، ورغم انه أجرى بروفات الفصل الأول منها . ولم يكن لهذا من مبرر سوى نجيب نفسه . آنذاك كتبت : « .... فى الحقيقة لا تنتهى قائمة اضطرابات الفنانين وعذاباتهم النفسية والروحية . لكن السؤال يأتى بعد ذلك : ما هو الجهد الذى يبذله الفنان كى يتحرر من اضطرابه ؟ اقرأ « الطريق الى دمشق » لستريندبرج . راجع اعمال تنيسى ولياميز (خاصة : « قطة فوق سطح .... » أورفيوس .. ليلة السحلية ..) اقرأ أعمال آرثور أداموف فى ضوء اعترافاته ، ستجد فى كل هذا شيئا هاما : أن هؤلاء الفنانين يحاولون — بجهد ارادى خارق — أن يتحرروا من اضطراباتهم النفسية العميقة بتجسيدها فى رؤى وشخصيات ومواقف (...) يخرجون بعدها الى العالم الفسيح ، عالم الواقع والحقيقة ، وصراع الانسان الدائم كى يقهر الجوانب القابلة للشفاء وتلك المستعصية على الشفاء فى وجوده الانسانى ... » وبعد ان عرضت المسرحية ذاتها كتبت : « وبعد ... اننا نرجو أن تجد مشاكل الفنان المسرحى نجيب

سرور حلا على أرض الواقع لا على خشـبة المسرح ، فلعلنا نكسب منه مسرحيا يقول لنا شيئا غير رثاء الذات وتبريرها واجترار آلامها ، في غير جدوى وفي غير فن كذلك ... » (انظر « مجلة الطليعة » مارس ٧٣) .

وبعد ان اكتمل نجيب سرور (اغسطس — ٧٨) ولم يعـد ثمـة ما يضيفه كان منطقيا ان يكتمل الرأى فيه ، وهو ما احاول ان الخصـه في السطور التالية : « أما نجيب سرور فقد كان شيئا مختلفا ، كان عاصفة اندفعت الى قلب الحيـاة المسرحية والثقافية منذ عاد بعد رحلته الطويلة في موسـكو بودابست ، وبكل ما حمل في عقله وقلبه من خير وشر . انني اكتب هـذه السطور بعد موته الفاجع الذى كان يعرفه ويسـعى اليه ، واحاول النظر فيمـا قدمه للمسرح فأجدني لا استطيع ان ابعد عن عقلي وقلبي وجه نجيب المعذب أولو صح ان نفصل — ولو للحظة — بين الكاتب وما يكتب . فلن يصح هذا ابدا بالنسبة لمـا كتب نجيب سرور . لقد كان يعبر عما في ذاته بالكلمات والسلوك معا ، ولعل تعبيره بالسـلوك كان افصح وأكثر دلالة من تعبيره بالكلمات بل لعله هو — اعنى هذا السلوك — ما صنع كثيرا من الضجيج حول قيمة الكلمات ..

وبعد ان هدأت العاصفة وخفت الضجيج واستسلم نجيب للدائرة التي أسهم في اغلاقها حول نفسه من الاحباط والعدوان المرتد الى الذات يبدو ما قدمه للمسرح محدودا ، لقد ترك نجيب خمسة نصوص منشـورة **(ياسين وبهية ٦٥ — آه يا ليل يا قمر ٦٨ — قولوا لعين الشمس ٧٠ — منين اجيب ناس ٧٥ — بالاضافة لمسرحية اخرى هي يا بهية وخبريني — ٦٩)** لا تكاد تحتفظ واحـدة منها بقيمة مسرحية او ادبية . في اربعة منها يرتبط بياسين وبهية (وابادر الى القول بألا علاقة لهذين الاسمين بشيء آخر ، هما اسمان شحنهما نجيـب بدلالات من عنده ، وليسـا رمزين لشيء وراءهما) ... ثم عرضت للأعمال الثلاثة المتتالية منها : « ... لكن هذه هي العظام العارية أو ما يمكن ان يسـمى الاطار الذى تدور فيه اعمال نجيب سرور ، فنسيج هذه الأعمال صياغة ميلودرامية للأحداث والمواقف والكلمات ، وغنائيات طويلة مكرورة هي خليط من المواويل والالفاظ العربية والعامية ، وهجائيات تقترب من « كراهة البشر » . واحالة الى أحداث من تاريخ مصر القريب . ونقد الواقع نقدات جزئية بهدف الحصـول على استجابة ساخنة من جمهور الصالة . ولعل الاقتراب من المسرحية الاخيرة التي عرضـت له في ٧٣ ان يكون دليلا : ان ما سـقت من احداث عنها لا اهمية له دون شيئين : هذا النقد السافر والساخر لبعض أوجه الفساد في الداخل ، يعكسه عطية في علاقته بزملائه ، ورؤسائه . وبهية في حيرتها امام بعض رجال البوليس وياسين الابن فيما يراه حوله في عمله . هـذا

النقـد كله يدور حول محور واحـد : ان الجميع لا يبالون بغير مصالحهم الشخصية فقط . وكلمـا ازداد المسؤول رفعة وعلوا كلما ازداد انتهازية وقدرة علي المراوغة ، ولعلنا لو خلصنا المسرحية منه ـ وهو يتردد على ألسنة الشخصيات كلها بالكلمات نفسـها ـ ما بقى منها الكثير . الشيء الثانى هو الدفاع المبرر عن الذات ، والانزلاق الى تبرير افعالها . ولنقل بوضوح ان شخصية المغنى ـ وتكاد تكون الفصل الثانى كله ـ لاضرورة لها فى نسيج العمل ، ولاتكتسب كلماته قدرة الشعر على التكثيف والايحاء، انما يقتصر دوره على أن يردد ـ بصـورة او بأخـرى ـ ما تقوله بقية الشخصيات من غمز ولمز لجوانب الواقع . هذا المغنى ـ الحاصل على شهادات فى الموسيقى من شتى أنحاء العالم ـ غير مسموح له بالغناء ـ والامكانات البديلة هى ان يظل يسكر ثم يسكر ، أو ان يعمل بالجاسوسية فيحصل على المـال الوفير وتتفتح امامه ابواب المجد الموصدة . او ان ينهى حياته ، وهو ما فعله فى الفصل الثالث .

باختصار لقد خضع مسرح نجيب سرور ـ مثل بقية اوجه حياته ـ لتلك الدائرة الملعونة من الاحباط والعدوان . لقـد شاء نجيب ان يكون مؤلفا ومخرجا وممثلا وناقدا وشاعرا وكاتبا ومعلما ، وكان طبيعيا ان تقف امكاناته فى هذا الواقع دون التحقق وان تطيش سهامه التى يطلقها فى كل الاتجاهات وان يرتد الكثير منها الى صدره اقرأ كتابه «حوار فى المسرح ٦٩» تجد فيه غبار المعارك التى خاضها دفاعا عن اعماله وهجوما ـ يستخدم كل الأسلحة ـ ضد كل من سولت له نفسه أن يتصدى لها بنقد اومناقشة. بل وسـتجد مسرحية كاملة « يا بهية خبرينى » لم يكتبهـا نجيب الا كى يستخدمها مخرج مسرحى فى السخرية بمخرج آخـر . لقـد حشد نجيب ضده الأعداء، ثم خرج اليهم عارى الصدر ، فاثخنوه الجـراح ، والجأوه الى الجدار ، مع كاسه « واميانه » ينتظر الخلاص الأخير . (اقرأ الرأى كاملا فى : « ازدهار سـقوط المسرح المصرى » ، الطبعة الثانية ص ١٩٥ وما بعـدها) .

هذا بعض ما سبق ان كتبت عن نجيب ومسرحه فى حياته وبعد موته غير ان هذا الرأى ـ مازلت اراه صحيحا فى خطوطه العامة ـ لن يستقيم الآن الا انه امتد لتفسير ظاهرتين مرتبطتين : الأولى خاصة بهذا النجاح الجماهيرى و « النقـدى » الذى يلقاه عرض مراد منير عن عمـل نجيب « منين اجيب ناس » (يلعب الدوران الأولان محسنة توفيق ممثلة ومغنية احيانا ، وعلى الحجار مغنيا وممثلا احيانا) والثانية اعم وهى ان مسرحيات نجيب سرور ـ الأخيرة منها بوجه خاص ـ تلقى اهتماما متزايدا من جانب

شباب المسرحيين ، واقبالا متزايدا من جانب شباب المثقفين على وجه العموم (هذا هو العرض الثالث الذى يقدمه المسرح المتجول من اعمال نجيب ، كما قدم عرضا عنه — هو كولاج من اعماله المختلفة — خلال هذه الشهور الاخيرة ، وهى من ريبوتوار فرق المسرح الجامعى والاقليمى دائما) .

من هنا اجد واجبا مناقشة هاتين الظاهرتين بأقصى قدر ممكن من الوضوح وتدقيق الاحكام .

وقد تكون البداية المنطقية لهذه المناقشة هى النظر فى نص « منين اجيب ناس » (النص المنشور عن دار الثقافة ٧٥ — لا نص العرض ، فثمة اختلافات سنشير اليها فيما يلى) وهو مقسم الى فصول ثلاثة : الأول فى خمسة مشاهد ، وكل من الثانى والثالث فى اربعة . غير اننا لا نجد منطقا — أى منطق — لهذا التقسيم الخارجى للعمل ، فهو مشهد واحد مسترسل متدفق مثل جمل استطرادية متتالية ، يتخذ له رابطا شكليا فى حكاية حسن ونعيمة ، فيبدا بالعثور على جثة حسن طافية على النيل أمام احدى القرى . والمشاهد التالية كلها تنويعات مختلفة على بحث نعيمة — التى تحتفظ براس حسن — عن الجثة . وهى تلتقى — خلال رحلتها هذه — بالحوريات والفلاحات والمراكبية وراعى غنم وفلاح يعمل على الشادوف وجنود مصريين عائدين من العلمين يقودهم ضابط انجليزى وفلاح كهل يعمل على الطنبور وجماعة من الفلاحين المشنوقين على الأشجار وجماعة من الساحرات وعمال أمام مصنع ومظاهرات تنادى بالاستقلال التام او الموت الزؤام وعمال معلقين على المشانق أمام ابواب المصانع وطلبة يفتح الكوبرى تحت اقدامهم وصيادين وأهالى . فى المشهد الأخير تنصح الحوريات نعيمة بأن تدفن رأس حسن ، فلا امل فى العثور على الجثة التى القاها العسكر فى البحر الكبير ، فتقوم نعيمة بدفنها فى طقس احتفالى . بعدها تنصحها الحوريات بالعودة الى بلدها .. كى تبدأ حكايتها من جديد ..

مرة ثانية لكن تلك « العظام العارية » لنص « منين اجيب ناس .. » لا اهمية لها دون الملاحظات التالية :

اولا : ان حسن ونعيمة مجرد اطار فارغ لكنه يحقق للكاتب أكثر من هدف : ما دام البطل مغنيا فمن حقه أن يجعل من عمله « ثبتا » بالأغانى الشعبية المصرية الشائعة (وهو ما افاد منه المخرج اعظم افادة ، بل وما حدد البطل الأول للعرض) من أغانى العمل على الشادوف أو الطنبور أو فى جنى القطن الى اغانى الطوائف : المراكبية وعمال التراحيل

والصيادين ، الى اغانى الافراح والاطفال والبكائيات ، بل لم تسـلم منه « الاغنيات » الحديثة ايضا ، وكأنى بنجيب وقد اثبتت كل ما حوته ذاكرته من اغان ، وكأنى به ايضـا يثبت مشهد الجنود العائدين من « العلمين » كى يضيف « يا عزيز عينى ... » ويا عزيز ... يا عزيز .. » هـذا كله من جانب ومن الجانب الآخر فان مصرع حسن يتيح له ان يرفعه لمستوى الرمز : من اوزوريس القتيل الى الحسين الذبيح .

ثانيا : ان الذى قتل حسن هو السلطة . السـلطة بكل اشكالها ومستوياتها من « العمدة الى العسكر ومن الملك الى الانجليز .. لمـاذا ؟.. لأن حسن لم يغن ابدا للعمد او السـادة بل غنى دائما ضدهم . ولا يقدم لنـا العمل هنا سوى مشـهد هازل يسـخر فيه حسن من العمدة أيام الانتخابات . مرددا تلك الاغنيـة التى كانت تستخدم فى الهزء والتجريس « يا عمدة يا وش القملة ... »

ثالثا : رغم ان نجيب حاول ان يضفى على رحلة نعيمة فى البحث عن جثة حسن مسـحة اسطورية بل قالها صراحة انها روح مصر الهائمة بحثا عن جسد تتجدد فيه (فمشهد الساحرات تقول احداهن عن نعيمة : هى هى .. ايزيس .. عـايدة .. عـزيزة .. زيزى .. وبهيـة .. وخضرة .. وامك يا على الزيبق يا مصرى .. الخ) **اقول رغم هذا يفسد نجيب هـذه المسحة ذاتها بالاحالة الى احداث حقيقيـة عرفها التاريخ المصرى قبل ٥٢** : العودة من العلمين (لسـت استطيع القول بأن نجيب كان يعنى العودة من سـيناء ٦٧) وهزيمة فلسطين وفتح الكوبرى على مظاهرات الطلبـة وهو يقدم الحدث الثانى على الأول ، عكس الواقـع التاريخى ، غير ان هذا ليس سوى شكل آخر من اشكال الخلط .

رابعا : ان المـاضى الذى يقدمه نجيب لا يمت الى الحاضر بصلة . لكنها محاولة لجـر هذا المـاضى جرا واحيائه فى الحـاضر . فلم يعد القاهرون هم القاهرون ، ولا المقهورون هم المقهورون على نحو ما استقر فى وعى نجيب قبل الخمسينيات (نجيب من مواليد ١٩٣٢) فأين هم الآن الانجليز والباشـوات والاقطاعيون وعمال التراحيل والوصايا والفلاحون الذين لا يأكلون سوى « المش » ويزرعون القطن لكنهم يظلون عرايا لآن الخواجات يحملونه فى المراكب ؟

لكن نجيب لم يكن راصدا للواقع الاجتماعى وتحولاته . لديه مراراته واحباطاته الشخصية الخاصـة فهو يسقطها على الشاشة الوحيدة التى عز لوعيه ان يتفتح عليها .. دون ان يتجاوزها .

خامسا : اخشى ان اقول ان صورة الشعب فى هذا العمل صورة مهينة اعجب كيف ترضى « دراويش » نجيب سرور ! فهذا مشـــهد كامل نرى فيه فريقا من العمـــال وآخر من الفـــلاحين يتعاطون « المنزول » والحشيش ، ويدور بينهم حـــوار مفتقد لكل وعى ، متعلق بلون فظ من « قافية الفرز » وتوليـــد الفكاهة من اللفظ قسرا . وفى المشـــهد التالى مباشرة ، والذى يدور بين العمـــال يقـــول واحـــد منهم : « كلنـــا لابسين برادع .. » ويقـــول الثانى : « الغريبة كل واحـــد من الغنم يقـــول عن التانيين انهم غنم .. .. يبقى مين هم الغنم .. ولا مين » فيجيبه زميله : « احنـــا برضه .. ودا اعتراف مش شتيمة .. » والراعى يقـــــول بوضوح ان الغنم ناس كما ان الناس غنم .. هـــذا كلـــه من ناحية . **ومن ناحية اخرى نحن لا نرى فى هذا العمل «ثوارا» لكننا نرى مشنوقين معلقين على الأشـــجار وبوابات المصانع ، واحياء داعين الى اليـــأس الكامل** : « احنـــا عملنا كام اضراب مية الف .. وكل اضراب ينتهى بالشـــكل ده .. موت زؤام .. والمشانق على ابواب المصانع .. شرفوا كام اسطى النهـــاردة اتعلقوا ؟ اراهنكم براسى دى، بكره يدور المكن زى عادته فى كل مرة . وعلى البـــاب اسطوات متعلقين زى النجف .. » ، **الثـــورة دورة تنتهى دوما الى الهزيمـــة لتعقبهـــا دورة اخرى الى الهزيمة ايضا . لا ضوء يبرق لا أمل يلوح !**

سادسا : ان العمل كله مثقل بالتكرار الى حـــد مضجر والكلمات التى ترد على لسان اى من الشـــخصيات تتردد ــ بمعانيها واحيـــانا بالفاظها ــ على السنة شخصيات اخرى . هل ترى هنـــاك فرقا بين ما يقـــوله كورس المراكبية او راعى الغنم او الفـــلاح او الكهل اوالعامل او الراوى نفســـــه ؟ كلهم يرسمون صـــورة واحـــــدة لشـــــعب مقهور اشد القهر ، راسف فى اغلال الانجليز والباشوات والســـــادة والعمد ، ما ان يرتفع صـــوت حتى يخمد ، وما ان تبزغ انتفاضة حتى تجهض ، ان هب الفلاحون علقت جثثهم على الاشـــجار وان هب العمال علقت جثثهم على بوابات المصـــانع (ترى هل حدث هـــذا ويمثل هـــذا التكرار تاريخنا) وحسن يذبح كل يـــوم فى كل كفر وقريـــة وبنـــــدر ومدينـــة .

سابعا : ان بعض كلمـــات المسرحية يفتقد اى معنى او دلالة ، مجـــرد تداعيات لفظية حرة (على النحـــو الذى يعرفـــه المشـــتغلون بالتحليل النفسى) يستسلم لهـــا الكاتب تماما ولا يستطيع لهـــا دفعا . واذا استطعنا ــ بحسن النية ــ افتراض شىء من المنطق فى أن تكون هذه الكلمات المتفلتة الخلـــو من المعنى ملائمة لحـــديث الســـاحرات

او المساطيل ، فقد لا نجد هذا المنطق ذاته فيما تقول الشخصيات الاخرى . هذا فلاح يقول : « كل جنس ولغوته .. كل لغوة باتفاق حرف زايد حرف ناقص .. النقط زى الحروف .. والحروف زى النقط .. لو عينينا عينين قطط كنا حنشوف بيها ايه غير الفيران .. والملك زى الكتابة .. والكتابة حسابة يعنى كله لت .. لت واعجن .. قول وعيد .. واللسان زى الحصان ... الخ » وهذه نعيمة ذاتها تقول : « يا بختك يا نعيمة بالمصيبة .. المقاولين بكرة ييجوا ويعملوا من حكايتك فيلم ولا مسلسلة للاذاعة .. وقولى مسرحية تتكتب على ودنه بين عوامة عايمة فى العسل زى دول .. ولا فيللا ولا احضان جرسونيرة .. السيجارة الكنت والشمبانيا فى الجزم الحريمى ياجزم .. ياشبشب الهنا .. يا ريتنى كنت انا ... الخ » . هل يكتسب مثل هذا الكلام معنى الا على اسرة اطباء النفس والعقل وحدهم ؟

ثامنا : واخيرا تبقى قضية الشكل . وهذه بحاجة لان نقف امامها بشيء من الاناة نظرا لاهميتها فيما كتب نجيب سرور للمسرح. فمنذ عرض عمله الاول « ياسين وبهية » من اخراج كرم مطاوع ، فى مثل هذه الأيام تماما قبل عشرين عاما كان حتى اشد الكتاب والنقاد حماسا للعمل واشادة به مختلفين حول شكله متفقين على نفى صفة «المسرحية» عنه . كتب الدكتور مندور : « هذه هى القصة كما كتبها نجيب سرور فى قصيدة طويلة (..) وانتهت هذه القصيدة الى كرم مطاوع الذى قدمها فى صورة درامية جديدة كل الجدة ، هى التى تستطيع حقا ان نسميها بالفن الدرامى الشعبى وذلك بأن قطع هذه القصيدة الى اجزاء ووزعها على مجموعتين من الكورس وعدد قليل من الممثلين ».، وتحت عنوان « الاخراج يصنع الدراما » ، كتب محمود العالم : « تساءلت وانا اعيش تجربة « ياسين وبهية » فى مسرح الجيب لماذا اختار الشاعر نجيب سرور هذا الاسم حقا لقصته الشعرية .. اذ لا صلة على الاطلاق بين هذه القصة الشعرية التى تحكى قصة صراع الفلاحين فى بهيوت وبين الملحمة الصعيدية المشهورة (..) على ان الذى بهرنى حقا فى المسرح هو المخرج كرم مطاوع الذى جعل من هذه القصة الشعرية عملا مسرحيا .. الخ » ، وكان وحيد النقاش اكثر نفاذا الى قضية الشكل : « المشكلة الثانية التى تدعونا الى مناقشة هذه التجربة الجادة هى أن هذا العمل قد أطلق عليه اسم « الملحمة الشعرية » ، وحتى لو سلمنا بأن هذه القصيدة الوصفية تنتسب الى الشعر الملحمى فى قليل او كثير ، فاننا لن نستطيع التسليم بقدرتها على الصعود الى خشبة المسرح ، لأن الملاحم كلها كانت تقرأ أو تروى ، ولم يعرف تاريخ المسرح ملحمة اشتريك من المسرح الا فى

اعمــال بريخت التى اطلق عليها المسرح الملحمى وهذه الاعمال تنتسب الى المسرح أولا وهى استفادة درامية من الشــكل الملحمى القديم..».
(النصــوص السابقة مأخوذة عن طبعة ياسين وبهية الأولى مسلسلة « المسرحية » يوليــو ٦٥) .

كذلك كان الأمر حين عرضت « آه يا ليــل يا قمر » فى الأيــام الأخيرة من ٦٧ — من اخراج جلال الشرقاوى ، وكان جانب هــام من الاستجابة الجماهيرية التى لقيتها المسرحية راجعا للمناخ الذى أعقب الهزيمــة ، فى حين يؤكد نجيب نفسه انهــا مكتوبة قبل الهزيمــة بحــوالى العــام (حوار فى المسرح ص ٧٦) : رأى فيهــا احمد عباس صالح عملا ميلودراميا (مجلة المسرح ، ديسمبر ٦٧) ورأت فيهــا د. لطيفة الزيات عملا ملحميا (مجلة المجلة ابريل ٦٨) ، لكن كــل الذين تعرضوا لهــا الحــوا فى تأكيد غلبــة « السرد » على « الحوار والحدث » ، وفى نفى الطــابع المسرحى عنها كذلك ، وها هى باحثــة عراقية تعيد مناقشتها على اساس انهــا عمــل ملحمى . وبريختى . خالص ، وبعد أن تثبت فى مقــدمة بحثها الجــدول المشهور الذى يحدد الفروق بين المسرح الدرامى والملحمى ، وتتحدث بالتفصيل عن بريخت وادواته المسرحية ترى أنه خــلال الستينات « كتب عدد من الكتــاب المسرحيين فى مصر مسرحيات تنتمى الى الدراما الملحمية بدرجــات مختلفة » . هــذه المسرحيات عندها — هى « النفق » و « لومبا » . لرؤوف مســعد و « اتفرج يا ســلام » و « بلدى يا بلدى » لرشــاد رشدى و « ليلة مصرع جيفارا » لميخائيل رومان و « آه ياليــل يا قمر » لنجيب سرور . وبوسع من يعرف هذه الأعمــال جميعا أن يرى أنهــا لا تكاد تشترك فى شىء . فما ابعد بلدى يا بلدى عن ليلة مصرع جيفارا وما ابعدهما معا عن « لومبا » من حيث البنــاء المسرحى بوجــه خاص . المهم هنــا أنهــا تقــول عن « يا ليــل يا قمر » : « وقــد ناقش الناقد المصرى احمد عباس صالح المسرحية بوصفها مسرحيــة تقليدية ، ولذلك اعتبر الاعتماد على السرد دون المسرحية عيبــا فى مسرحية سرور ، ولكن المسرحية ملحمية وتحليلها وفــق اسس الملحمية التى ذكرت من قبل يظهر أن الاعتماد على السرد وسيلة فنيــة يمكن من تحقيــق التغريب وتأثيره على المشاهد ... الخ (د. حيــاة جاسم . مجلة عالم الفكر . مجلة (١٥) عدد (١) ١٩٨٤) .

قضية الشكل اذن او فلنقل « النوع » المسرحى الذى ينتمى اليــه ما كتبه نجيب سرور كانت دائمــا موضع خلاف وجــدل . والرأى عندى — اننا نحن تجاوزنا ازمة التحديد الدقيــق ، للمصطلح والتى

يعاني منها نقدنا الحديث كله الادبي والمسرحي على السواء — ان ما كتبه نجيب سرور كان بلا شك محدود على الاطلاق .

لن تجد لعملين الشكل نفسه ، وسيختلف حظ الاعمال من التماسك : « ياسين وبهية » قصة شعرية طويلة تختلط فيها الفصحى بالعامية، يقل فيها الحوار والاداء أو الفعل مقابل « القص » و « السرد » ، وآه يا ليل يا قمر « وقولوا لعين الشمس » تحتفظان بحد ادنى من الأحداث ودرجة من التماسك » وان أغلب السرد على كليتهما كذلك. أما « منين أجيب ناس » فتفتقد أى شكل : مشاهد متتالية لا تلزم نفسها بتتابع زمني أو منطقى ، ولاشيء يحدث فيها ، يمكنك أن تحذف منها وأن تضيف اليها (كما فعل مخرج هذا العرض كما سيلى) دون أن يختل شيء ولست أظن هذه سمعة الاعمال الفنية التى تحتفظ بحد ادنى من البناء مهما كان النوع الذى تنتسب اليه .

بعبارة اخرى ان هذه الأعمال لا تقدم — فى افضل الاحوال — سوى « مادة خام » تتيح للمسرحى — ومن ثم المتلقى — ان يسقط عليها ما يشاء ، وان يشكلها كما يهوى وان يسحبها وراءه الى حيث يريد .

وجه المفارقة ان هذا ما هو مطلوب تماما من جانب تلك الحفنة من شباب المسرحيين ودراويش نجيب سرور ! جوهر هذه المادة الخام — وهو عندى جوهر مسرح نجيب سرور — هو رفض الواقع المعيش بكل جوانبه رفضا كاملا ومطلقا ، انه ليس الرفض القائم على وجهة نظر تستند الى تحليل عناصر الواقع فى تعقدها وتشابكها وجدلية حركتها وتقويم الثقل النسبى لها وادراك اهمية كل منها فى صراع السلب والايجاب ، النفى والاثبات ، لكنه رفض ذو طابع فوضوى وعبثى شامل ، يدين الواقع كله ويهجره فيقذع فى هجائه (ولعل الكثيرين ممن قدر لهم أن يسمعوا .. « أميات » نجيب سرور أن يوافقونى على أنها تعبر عنه كما لا يعبر أى من أعماله التى عرضت على المسرح) **ثم يكر راجعا ليصور لحظات من معاناة الشعب المصرى تنتمى — فى معظمها ان لم تقل كلها — الى واقع ما قبل ٥٢** : واقع الاستعمار والملك والاقطاع والباشوات وسادة الأرض والوسايا وعمال التراحيل . لا يتجاوز نجيب هذا الواقع الا فى « قولوا لعين الشمس » .

لكنه حتى هنا — لا يقف كى يحلل الواقع الجديد ويتخذ منه موقفا قدر ما ينشغل بتبرير الذات . **آية الفوضوية عنده أن كل سلطة مدانة بالتعريف ، سواء تمثلت فى الخواجات او اصحاب الارض او العمد**

او رؤساء العمل او جنـود الشرطة او حتى مرضى مستشفى الامراض العقلية . انه لا يقف كي يحـدد طبيعة السلطة التي يتوجـه ضدها بالرفض ومن ثم تتحدد طبيعة السلطة التي يريدها ويريد للنـاس ان يناضلوا من اجل قيامها . وهل قلم مجتمع — اى مجتمع — دون سلطة — اية سلطة — ؟ لكنه يهجوا السلطة من حيث هي كذلك وليس لهذا من معنى سوى انه يتوق الى مجتمع — او صحت الكلمة — تنطلـق فيه الذات النرجسية المتضخمة والمحيطة من اسارها — كي تمارس كل نزواتهـا « وسوء نواياها » ، دون ان يحـدها حـد او يكبح من اندفاعها كابح (كان نجيبا لم يعرف من اقامته الطويلة في موسكو سوى بباكونين) . فهل هذا حقا ما نريد ؟

ومصر عنده ليست بشرا من لحم ودم وهموم ومشاكل واشـواق وتطلعات وتقدم ونكوص ، لكنها رموز متلكئة (بهية — نعيمة — شفيقة) ومواويل متخلفة واغنيات فولكلورية باليه ، كأنه واحـد من هؤلاء الذين لا يرون مصر سوى برديات واحجار ومعابد او حوائط واسبلة واضرحة. ثم انني لا اعرف لمصر روحا مستقلة عن جسدها (جثة بلا راس او راس بلا جثة) لكنني اعرف أن جسد مصر هو روحها،وان روحها هي جسدها كذلك ، وان مصر هي العمل الانساني الذي احال البراري والمستنقعات قرى ومزارع — وهي الفكر الانساني الذي توصل لاكتشاف النـار والزراعة والفخـار واللغـة ، وان مصر هي المصريون العـاملون بايديهم وعقولهم ، هي الروح والجسد معا . اقـول هذا دون ان اغفل الحقيقة التاريخية التي تؤكد ان لحظات كثيرة قد مرت بمصر . ديست فيهـا تحت اقدام الغزاة الذين عبثوا بجسدها وروحها جميعا . والتي تؤكـد كذلك ان لحظات اخرى ترهل فيها الجسد وبدت الروح هزيلة ضامرة .

غير ان هذا الفصل ليس سوى اثر من آثار النظرة المثـالية او الميتافيزيقية للعـالم ... فهل هـذا حقـا ما نريـد ؟

والمصريون عنده قطيع على ظهورهم « البرادع » يقولها صراحـة ويقولها تضمينا ، اننا لا نرى عنده ثوارا او مناضلين او عاملين من اجل واقع افضـل او حتى حالمين بمثل هذا الواقع ، قـدر ما نرى مشنوقين ومهزومين ويائسين ومخدرين غارقين في الهـذر والعطل مقلدين صاحبهم في التلاعب بالكلمـات وابدال الحروف ، والثورات عنده دورات مقفلة تنتهي دوما الى الهزيمة ، هبات وانتفاضات تمضي في طريق ذوى اتجاه واحـد : « موجـة تركب على موجة .. موجة تركب على موجة ..

ثورة تركب على ثورة .. دور ودورة .. كل مرة عرابى واشـنق .. ولا صدر ع المنافى .. ولازق الجثة تمشى .. » ، كأن الانسان لا يتقدم ابـدا ، ولا يعى دروس حياته المجهضة وثوراته المقهورة .. فهل هذا حقـا ما نريد ؟

تلك هى اهم الافكار التى تتردد فى اعمـال نجيـب سرور وهى علاماته الفـارقة .

والآن ماذا فعل مراد منير بنص «منين اجيب ناس » .. وكيف صاغ منه عرضه المثير هذا ؟

وقد تذكر هنا أنه قدم هذا العرض من قبل فى ٨٣ على مسرح صغير فى أحد قصور الثقـافة وظل يعرض حوالى الشـهرين (لعب دور الراوى ـ المغنى فيه عدلى فخرى) وحين اتيحت له الفرصة انتقل ـ بمعظم مفردات عرضه ـ الى مسرح السـلام حيث تتوافر امكانات بشرية ومادية تتيح له مزيدا من اتقان الصـياغة المسرحية .

اول شيء يجب تقريره للمخرج هـو نجـاحه فى اختيار ممثليه : محسنة توفيق ، ممثلة مجيدة ، مزيج مبهر من التلقائية والصنعة ، جسد طيع ووجه معبر وصوت جميل مدرب وقنوات توصيل حدة بين الفـكر والشعور وأدوات التعبير وقدرة فائقة على الانتقال من لحظة نفسـية وشعورية الى لحظة مختلفة بنفس الانفعال والطاقة (والزغرودة يقطعها النشيج) . اضف لذلك كله درجة الوعى والالتزام والرغبة الحـارة فى أن تقـدم شيئا من أجل مصر وقضية الثورة (وقد تذكر هنا أن محسنة قدمت النموذج المجدد للفنان المسرحى الذى يرفض المشاركة فى عمـل لأنه لا يوافـق على مضمونه الفكرى . حـدث هذا فى ٦٨ حين رفضت دور البطولة فى مسرحية رشاد رشدى (بلدى يا بلدى) وبنت رفضـها ـ كما قالت وكتبت ـ على أسس مبدئية وفكرية مما أثار معـركة نقدية انتهت بأن لعبت الدور السيدة سهير البابلى) وفى هذا العرض قدمت محسنة لحظـات ممتعة . : فى لعبها ادوار الأب والأم والعمدة ، فى فرحهـا الطاغى حين كان حسن يغنى : « طلعت فوق السطوح زى البنـات اسمع/لقيتنى زى الحمامة طايرة فى العـالى » ... كأنهـا حقا حمامة جذلى تريد أن تطـق متحررة من جاذبية الأرض وقيـود الجسد ، ثم هى فى المشهد التالى مباشرة ـ تنتقل الى بكائية لحسن وهى تخاطب رأسه الذى تحمله .. « يعنى مش حتقول لى يا حسن؟ » « انقص اللوعة ومرارة النقد فى كل كلمـة ! ان لهـا مونولوجـا

طويلا يستغرق مشـــهدا كاملا كان يمكن ان يكون متعة كاملة لولا فقر الخيال وركاكة الصور والكلمـــات : نعيمة وحـــدها تتحدث الى كلبهـــا الذى تحمله (لمـــاذا كلب ؟ آه لأن تصور نجيب سرور للشعب من حيث هو قطيع أغنام يستدعى ـــ على نحـــو آلى ـــ صورة الذئاب وهـــذه بدورها تستدعى صورة الـــكلاب ، ومن ثم تتحول العلاقة بين الشعب والسلطة الى علاقة بين القطيع والذئاب وهذا ما يحكيه الراعى وحكايته الطويلة لنعيمة وخلاصتها الا تنخدع فى الذئب فتحسبه كلبـــا .. لأنهما متشابهان !) فيكون مما تقـــول : « البنى آدمين دياب .. حتى العن البنى آدمين بياكلوا لحم بعض .. هات لى كلب يحـــب ياكل لحـــم كلب .. ولا ديب لكل مرة من لحـــم ديب ليـــه يا عنتر ؟ تكونوش عارفين يا عنتر ربنـــا والحلال والحرام .. تكونوش بتسبحوا وبتصلوا برضه زينا .. مش يجـــوز كل جنس وله طريقة .. الخ » . ان المونولوج دائمـــا فرصة ثمينة تتاح للممثل القادر كى ينفرد ويكشف عن قدراته ـــ كاملة ـــ فى الاداء ، ولكن هذا يتوقف على ان يحتشد الكاتب ـــ بالقدر نفسه ـــ لكتابته ، وعشاق المسرح ينتظرون المونولوجات دائمـــا ويستمتعون بها ويذكرونها . لم تكتمل هذه المتعة فاضعف ما فى هذا المونولوج كلماته .

رغم افتقاد محسنة لملامح شخصية نعيمة (هل هى كمـــا جـــاءت فى الحكاية الشعبية . هل هى رمز لشىء ؟ هل هى روح مصر الهائمـــة بحثا عن جسد ؟) ورغم افتقاد اى منطق يقـــوم عليـــه تتابع المشاهد .. ورغم ميلودرامية النسيج والكلمـــات رغم هذا كله استطاعت أن تقتنص لحظات قدمت فيها أداء رائعـــا . ان محسنة توفيـــق تتألـــق كل ليلة مثل جوهرة ثمينة .

وامامها وقف على الحجار يغنى ـــ من الحان محمـــد الشيخ ـــ اكثر من عشر اغنيات يبدأ معظمها بالمقاطع الفولوكلورية الشائعة : « البحر بيضحك ليه ـــ على فين واخدنى يا مراكبى ـــ تراحيل يابوى تراحيل ـــ فى البحر لم فتـــكم ـــ يا عزيز عينى ـــ دار الموتور ياصنايعية » بصوت قوى رائق (لا يستخدم اى ميكرفون) قادر على التطريب مجيد للوقفات والتنقلات واداء الليـــالى والموال ، صوت جميل يخالطه شجن دفين ، تربى على الموسيقى الشرقية بقدرتهـــا على السيطرة ومخاطبـــة شىء عميق فى وجداننا خاصة وانه يغنى من تراث فلكولورى يعرفه وبيتقنه .

نجح الحجار كذلك فى المشاهد التمثيلية القليلة التى شارك فيها : وهـــو يغنى مع نعيمة يحيطهما الصيادون والشـــباك ، ثم وهو يحكى لهـــا « ياماعدى بلدنـــا مداحين .. » واستخدمه المخـــرج فى الربط بين المشاهد المفككة حين يردد « فى البحر لم فتـــكم » أو بينى وبينـــك سور وراســـور » كتمهيد للانتقال من مشهد للتالى . لا شك أن صـــوت

على الحجار واداءه المتقن وحضوره المحبب كسب حقيقى للمسرح ولكن يبقى اثر التطريب على المعنى العـــلم لتعمـــل مسئولية المخـــرج اولا وفى الأســاس .

الى جـــانب نجمى العـــرض تميز كـــذلك عــدد من الممثلين : عبد العزيز عيسى (الراعى) ورجب سليم (الكهل) وعبد الله عبد العزيز « فلاح ، عامل » .

الشىء الثانى الذى يحسب للمخرج نجـــاحه فى تصفية النص وتنقيته وتخليصه من كثير مما شابه من خلـــط وهذيان . لقد استبعد منه كلاما كثيرا راى انه لا ضرورة له ، ولا يضيف شيئا غير المزيد من التشتت ، وقد فات عليك بعض الهذيان الذى يحفل به النص مما استبعده المخرج واسوق مثالا اخيرا :

عامل (٤) : ميت حلاوة .
عامل (٢) : اللى بنى مصر كان فى الأصل حلوانى .
عامل (٣) : لا كبابجى .
عامل (٤) : لا .. دا كان طباخ فى مسمط .. جوهرة وجبهـــة ولسان وكوارع .
عامل (٢) : كل كبده ومخ زين .. واقرا الفاتحة لسيدنا الحسين .. والحسن زى الحسين ... وياسين ويسوع .
عامل (١) : والسمك جوه اللبن .. وعليهم تمر هندى .. ورقصوا التعابين على النـــاى ياهنادوة ... الخ » هـــذا الهـــذر والتخليط .

ليس هذا فقط بل انه قد حذف مقاطع كاملة من معظم المشاهد ـــ فى القسم الثانى بوجه خاص ـــ حتى مشهد المساطيل فى الغرزة استبعد منه ترديد كل الأغانى التى تتحدث عن القمر كذلك استبعد المخـــرج اكثر من اغنيـــة كاملة : « هديل .. هديل ياغنا الحمـــــلم .. وياعم يا جمال ..حملى على مالى .. وياعم حمزة احنا التلامذة .. » كمـــا اضاف من عنده اغنيته جنى القطن .. « هبى هبى يا لوزة » . واغنيتى « قوم يا مصرى .. وبلادى بلادى » .

بعبارة واحدة لقـــد تصرف مراد فى النص بحـــرية وحسبما يلائم الرؤية التى يحـــاول صياغتها .. على هـــذا جعل العرض من قسمين فقط ، واختار ان ينهيه بعد أن تلمت نعيمة بدفن راس حسن ـــ بنفس الأغنية التى بدأ بهـــا « البحـــر بيضحك ليه .. » كانما دار العـــرض دورة كاملة وبلغ نقطة البداية من جـــديد وبصرف النظر عما يقوله من ان ما بعد هـــذا من تجيب هـــو تزيد أو شىء يأتى بعد الذروة كمـــا يقول

المسرحيون ، فليس في هذا النص ذروة أو ما بعدها ، ولكن فكرة الدائرة المقفلة ليست غريبة عن فكر نجيب سرور كما أوضحنا .

الشيء الثالث الذى يحسب للمخرج هو نجاحه في استخدام ادوات العرض المسرحى باقتدار ملحوظ في الاضاءة وحركة المجموعات والديكور — صممه ابراهيم المطيلى — انه ليس ديكورا واقعيا ولا تجريديا لكننا يمكن أن نصفه بانه ديكور « ملخص » بمعنى ان يكون للقطعة الواحدة البسيطة اكثر من استخدام واحد ، ثم الموسيقى التى كانت عنصر امتياز واضح (أعتقد أن ثمة تعاونا سابقا بين محمد للشيخ وعلى الحجار ، فالأول يعرف امكانات صوت الثانى معرفة جيدة) باقتصارها على آلات قليلة (عود وناى وآلة ايقاع) لكن حيويتها ومشاركة الكورس فيها اكسباها امتيازا كبيرا .

حسن اختيار جماعة الممثلين اذن وتصفية النص من كثير من شوائبه ، وحسن استخدام ادوات العرض المسرحى كلها نقاط تحسب للمخرج ، لكن من حقنا — في ضوء ما قدم مراد منير من اعمال سابقة ، وفي ضوء نقاط الامتياز تلك ذاتها ، ثم في ضوء الدعاوى العريضة التى يطلقها في تقديم عرضه — وهى ما سنشير اليها حالا — ان نتساءل عن المعنى العام لعمله او الرسالة التى اراد مجمل هذا العرض ان ينقلها لجمهوره . هنا سنجد ان الخلط — الذى كان في صميم النص — قد انتقل الى العرض رغم كل التحوطات : هل اراد مراد منير أن ينقل لجمهوره لحظات من معاناة المصريين في تاريخهم القريب؟ هل اراد ان يعبئهم ضد قاهريهم ومستغليهم ايا كانوا ؟ هل اراد أن « يهجو » الواقع المعيش ويعلن رفضه له ؟ هل اراد ان يؤكد أن روح مصر لا تزال هائمة تبحث عن جسد تتجسد فيه ؟ هل اراد أن ينهى دورة من دورات الثورة المحاصرة ؟

شيء من كل شيء . وهذا ما عنيته بالخلط . ان عرض مراد منير لا يقول لمتفرجيه شيئا : هو يمتعهم بلحظات من الاداء المتميز ويطربهم بلحظات من الغناء العذب المتقن . ويضحكهم ويخفف عنهم في مشاهد مقصودة لذاتها (العمدة) (المساطيل في الغرزة) . ويستثير حسهم الوطنى بالاغانى التى ارتبطت — اكثر من غيرها — بالوجدان المصرى وبالتصاعد بالاداء الى درجة لابد بعدها من تفريغ للتوتر (مشهد التصاعد بغناء الفلاحين بلولاد أحمد ومشهد العمال بعد فتح الكوبرى على مظاهرات الطلبة) والاهم من هذا كله حسه المرهف المتوجه نحو الصالة . والتأكيد على ما يعرفه يقينا — قلت انه سبق ان قدم العرض نفسه حوالى ستين ليلة — انه يستثير حماسها ويلهب اكف جمهورها بالتصفيق .

وهـذا ما ينقلنا الى البعـد الثالث فى التجربة المسرحية ، اعنى الجمهـــور .

ان جمهور هذا العرض ونسبة الشباب فيه مرتفعة الى حد لافت للنظر - يســتجيب للحظات من العرض وكلمات فيه استجابات ساخنة تتراكم اللحظـات والكلمات لتتحول الى اســتقبال حار للعمل كله . ان الجمهور يستجيب بحرارة لهذه الكلمات من العرض . « يا بلد مش عايزة تفوق من العسل .. قاعدة فيه .. نايمة فيه .. قايمة فيه » « وحاميها حراميها » « والعـدل من بلدنا قال أنـــا مظلوم .. » « واللى يسرق من حرامى مش حرامى واللى يسرق من الاهالى دمها هو الحرامى » « وكلنا يا مصر فيكى مطاريد .. » تلك هى الاســتجابات المتوقعـــة والمتاجزة : الاصبع على الزناد والطلقة جاهزة . (قد سمعت فى عرض يقدمه المسرح التجارى ما هو اكثر حدة من هـــذه العبارات) اما المشهد الذى يستحق وقفه خاصـــة فهو مشهد الساحرات : ساحرات اربع يحطن نعيمة يردن القضاء عليها ولا يترك نجيب مجالا للاجتهاد فيما يعنيه بهاته الساحرات:

السـاحرة (٢) تعرفيها من زمان ؟

السـاحرة (١) من زمان خالص يا دنيا وأنا حتى أعرفها من قبلك يا دنيا ... أيوه من قبل الهرم كنا أسرى عندهم ..

السـاحرة (٢) عند مين ؟

السـاحرة (١) الفراعنة الملاعين .. ياما قطعنا الحجارة .. وياما جرينا السلاســـل ... ياما شفنا الويل يا مصر من ولادك ، واتقابلنـــا يانعيمة ياأنايا انتى ، اصلها دايما ودايما زى لعنة أنا برضه وراها دايما..

السـاحرة (٢) وطيب ونعيمة ومالها ؟

السـاحرة (١) يحلقوا فى النار شوفوا تلاقوها هى هى .. هى .. هى ايزيس .. عزيزة .. عايدة .. وبهية وخضرة ... وامك يا على الزيبق يا مصرى .. الخ ...

هل بقى شك فى هوية الســـاحرات ؟ (وكل من عرف نجيب سرور عن قرب يعرف « هاجســـة اليهودى » بمعنى انه حتى قبـــل ٦٧ و ٧٣ والصلح المنفرد كان يشـــارك البعض يقينا راسخا بأن اليهود هم اصـل البلايا والشرور فى العالم ، ووراء كل كارثة تحدث فى اى مكان منه ، كان يحفظ بروتوكولات حكماء صـــهيون عن ظهر قلب وفى ثمن هـذا العمل اقتباسات عدة منها ومن التوراة . ولست بحاجة للقول ان طرح القضية

على هـــذا النحو ، صراع بين اليهود « واولاد احمـــد » انما يبعدها عن جوهرهـــا الحقيقى ، ويخدم — فى التحليـــل الاخيرـــ دعاوى العنصرية والتعصب » . المهم هنا ان المخرج قد استغل هذا المشهد اقصى استغلال ، ليفجر كل ما فيه : جعل للساحرات اقنعة تشابه ملامح بن غوريون وغولدا مائير ومناحيم بيجن ، وحين احـــاطت بهن الحوريات وحاصرتهن داخـــل القضبان خفتت اضـــاءة الخشبة كلها ، وتوهجت القضبان وقـــد تحولت لنجمة داوود ، ودوت القاعة بالتصـــفيق فى استجابة ســـاخنة ترفض الساحرات وتتوق الى حصارهن وهزيمتهن .

استجابة صحية دون شك ، ولكن السؤال يبقى موجها للمخرج : اتريد أن تعبىء جمهورك للعمل على تحقيق هـــذا الحصار ثم الهزيمة أم انك ترفع عنهم العبء . وتخدر حسهم بتحقيق تلك الهزيمة على المسرح ؟

تلك اهم الجوانب فى تجربة مراد منير ونص « منين اجيب ناس .. وهو يقول فى تقديمها » انك يا نجيب رغم كل الســـخافات التى تعم وجه الأرض . رغم ضـــياعك المـــاساوى الذى خلف وراءه فراغا مريعا رغم المتعالين الســـادة ـــ انت يا نجيب الذى لامست الروح والشكل المسرحى الذى نحلم به منـــذ زمن فكنت الابتداء الحق ، لهـــذا بدت درتك البديعة « منين اجيب ناس » مزقا او اكداسا من الكلمات ، كنت هـــذا التركيب المدهش فى بساطته ممتنع على المتعلقين بأذيال القالب الغربى « الأمثل » الذى نصب مأتمة منذ زمن لكن النادبين (!) لا يزالون يبشرون بنهوضه (...) .. وسوف تظل حيا فى الذاكرة المصرية الأصلية التى لم تنس مبدعيها وفتيـــانها الوطنيين المحبين .. لم تنس ســـيد درويش وعرابى ومختار وعبد الحكم الجراحى وكل ابطالها .. وانت احد المنتصبين بقوة وسط اولئك الفرسان ... الخ ..

وقد يكون تجاوزا ان نناقش مخرجا مصريا فى كلمات كتبها يقدم بها عمله ، انما مناقشته الحقة فى كيفية تقديم هـــذا العمل ، غير اننى ارى بعض الملاحظات هنا ضرورية ان اعجابه بتلك مسرحى ما يكاتبها امر من صـــميم اختياراته . وليس بدعة فى مسرحنا او مســـارح العـــالم ؛ لكن الدعاوى التى تحيط هـــذا الاعجاب هى ما يســـتدعى التعليق والامر فى اعمال نجيب سرور ليس امر قالب غربى سد لم يتقبل الاستاذ المخرج ويقل لنا من نصب ماتمه ومتى ! او تمضى لكنه ابى ان يكون للعمل بناء ما ، تخطيم ما . فالعمل الفنى ليس نفثة ابداع شيطانى ؛ علينا ان نتلقاها كما هى ، او استجابة قهرية لصوت غامض ملحاح . لكن للوعى الانســـانى والإرادة والعمـــل الارادى والتصميم دورا حاســـما فيه . صحيح اننـــا

لا نحب أن نرى عرق الصانع وهو يصنع عمله لكنه لابد أن يفعل . لابد أن يعكف على مادته الخام . فيحذف ويضيف ، ويعدل ويبدل ويصفي وينقي ويركز ويكثف ويصوغ حسب قواعد الشكل الذى اختاره وسيطا لنقل رسالته . وتلك شهادات المبدعين ، ومسودات الأعمال الفنية شاهد ودليل . هذه واحدة . الثانية اننا قد الفنا — حين يعجزنا الالتزام بالقواعد الاصولية للأعمال — ان نتمحك بالتجريب — أو هنا « الشكل الشعبى » — والتجريب أو غزو المجهول أو التماس أشكال جديدة أمر ضرورى ومشروع بشرط واحد : الا نجد فى قواعد الأشكال القائمة ما يمكنه أن يحمل رسالة العمل أو رؤية صاحبه وهو من ثم يعمد الى تفجيرها التماسا لقواعد واصول جديدة . وهذا قانون تراكم المعرفة الانسانية على وجه العموم . وما ابعد أعمال نجيب عن هذا كله ! ولو ان لهذا العمل بناء ما اكان بوسع هذا المخرج أن يغير ويبدل ويحذف ويضيف على نحو ما فعل ؟ وأخيرا ليس من حقى أن أصادر اعجاب مراد منير — أو سواه — بمن يشاء وبما يشاء .. ولكن اليس فى الزج باسم نجيب سرور بين أسماء عرابى ودرويش ومختار والجراحى شكلا آخر من الخلط ؟

* * *

كلمات قليلة هى التى تبقى لوضع هذه الظاهرة — دراويش نجيب سرور — فى سياقها الموضوعى : ان سنوات السبعينيات وما تلاها — بما سادها من خلط متعمد القيم ، وتحويل للتوجيهات الرئيسية عكس مسارها ، واعلاء قيم المجتمع الانفتاحى بكل خستها وأنانيتها وانحطاطها وجرائمها المادية والمعنوية ووضعها موضع المثال والقدوة ، والعمل على تسييد ثقافة التبعية والتهادن ، وابدال الاصدقاء بالأعداء . وطمس الهوية الحقيقية لمصر مقابل رفع صورة خادعة وزائفة لها ، والحديث النائم الذى لا ينقطع عن الشعب والعمل على قهره فى الوقت ذاته ، وتشويه الماضى واجهاض الحلم ، وتبرير نزوات طاغية ملتذ يجعل من اهوائه ورغباته قوانين وشرائع ، وتزييف التاريخ ، واستهلاك الشعارات ، وتسطيح الوعى وافقاره ، واحلال الأكاذيب محل الحقائق ، ورفض المبدعين الحقيقيين ، وقهر الرافضين لما يحدث ، واحتضان المنافقين وفاقدى الموهبة والطبالين وكذابة الزفة ...

اقول .. ان هذا كله قد دفع بالكتلة الرئيسية من شباب المثقفين نحو موقف الرفض الكامل للواقع المعيشى . اتفقوا على هذا ثم اختلفوا على ما بعده اشد الاختلاف وتلفتوا حولهم يبحثون عن النموذج والمثال فوضعوا ايديهم على ما هو متاح وايسر مثالا : هذا شاعر وكاتب رافض الواقع كله ، هجاء له ، مدين للسلطة ، محبط ساخط مسرور غاضب ، تدفعه عوامل داخلية وذاتية — فى المقام الأول — لان ينزف قيح الجراح

وصديدها ، خارج على مواضعات المجتمع وسـلوكياته فى تمرد عاجز : قاعد يجتر صورا قديمة ويلوك ذكريات بالية .. يكررها ويكررها ولا يمل تكرارهـا ..

وليس هذا من الفن الذى نريده فى شىء .

فما اشد حاجتنا ـ هنا والآن ـ الى الفن الصحيح الذى يحشـد ويعبىء .. لا الذى يمتص السخط ويفثأ الغضب .

وما اشد حاجتناـ هنـا والآن ـ الى الفن الذى يقوم على تحليل الواقع وفهمه .. لا على رفضه وهجائه والانكفاء عنه .

وما اشد حاجتنا ـ هنـا والآن ـ الى اعمال العقل واعلاء الوعى وضبط الكلمات والدلالات .

وفى هذا كله لن يجدينا نجيب سرور . بل لعله أن يقدم وهما خياليا وخداعا : ها نحن قـد بلغنا من « الثورية » غايتها .. هـا نحن نرفض الواقع ونهجوه « ونلسن » عليه .. فلتهنا بما فعلنا .. فقـد ارتفع عنا كل وزر ! .

فهل هذا حقا ما يريده دراويش نجيب سرور ؟

تنشر قريبـا :

الاشتراكية .. وخصـوصية الفن

بقلم : ابراهيم فتحى

شعر

على الفزاع

لهـــا القلب يورق حين تمر
وتزهر بين الشفـاه القصيدة
لها حين يختنق الدمع ..
فى آخـر الليـل ؟
اعلن طقس الحضـور
أراهـا ..
أمد يدى اليهـا ،
والورق فى لجـة من شذاها
ولكنهـا مثل كل النجـوم ؟
تظـل بعيـدا ..
لها الحب من دون كل الصبايا
لهـا الحب حتى وان منحته سـوايا
وها انا اعلنه فى مجمع الشعـراء ؟
بأنك ستبقين طاهرة مثل اولى الخطايا ،
وأنى سأوقـد ليلة عرسك شمعة عمرى الوحيـدة .

* * *

هى الآن فى غبش الفجـر حالمة
ونسيم الصباح يحترها بالنـدى ،
ربما لحظـة وتفيق ..
تعانقها ، وحـده من يفك طلاسمها
وحـده من تفتح بين يديه براعمهـا
فى الطريق يحـاصره التائهون ؟
وجيش من الأدعيـاء يسـد عليه الطريق ..

* * *

تيمـم قبـل المسـير ببعض التراب ؟
وخبـا فى الصـدر ، فى وهج الجـرح ،
صورة طفلة ..

وقال لمن شيعوه من الفقـــراء ،
أنا لا أصـــدق أن المواسم تأتى
عجـافا ..
ولكن من يحصـدون السنابل قلة ..

***

طويلا تردد قبـل الرحيــل ،
ولكن بعض القـرى فى الجنـوب ،
ألحت عليه
وقيـل رأوه يمسح دمعـة حزن ،
على خد إحدى القـرى فى الشمال
يقـال رأوه يطم مثل نبى ،
ويسرف فى قول ما لا يقـال ..
تجمع من حوله المخلصون ،
وسـاروا ..
ولكن ناقته فى الطريق تداعت
وعشش فى منكبيها الكـلال
ترجل عنهـا ،
وقبلهــا فى الجبين ،
وسار على قدمين بغير نعـال ..

***

لمن تنشد الآن ياسيد العاشقين .. ؟
لمن تنشـد الآن يا سيدى ،
ولحنك يعـزفه الآن لص وقـاتل
أيـلام تردد لحنك بين الوفود
وبعـد قليل سيغضب منك شيوخ القبائل
لمن تنشد الآن يا سيدى ..
لليلى .. ؟
لقـد سرقـوها ،
وزيف وجه الطفولة منهـا
وها هى ترقص فى حانة للسكـارى ،
فإن هوم الشاربون • تولت
وراحت تضاجع خلف الستار مقـاول ..
تشاغلت بالصمت ملء احتمـالى ،
وقـال :

هو النهر لا يخذل الأرض ،
حتى وان خذلته الجداول
وقـد علمتنى البلاد التى انكرتنى
بأن العصافير حين تجـوع تقـاتل
وأن التراب يظـل لمن حرثوه ،
وان السماء مع المخلصين تقـاتل

* * *

قليل هو الحب فى زمن الأدعيـاء .
ولكن لكل زمان نبى ،
فمن قال ان ابا سالم ليس من هؤلاء
تجمل بالصبر حتى تلظى ،
وأوغل فى العشق حتى توجع فيـه السؤال
فقمح الطفيلة يعطى ،
وتين الطفيلة يعطى ،
ولكن زغب الحواصل باتوا ثلاث الليـالى ،
بغير عشـاء ..
فلله انت ، ولله صمت الاباء .

* * *

هو الآن فى باب عمـان شوق يمق ،
ولكن بوابة الوصل لا تستجيب
توسل بالحب ، اظهر ختم النبوة ،
وشم الطفيلة فى ساعديه ،
ولكن عمـان لا تقبل الانبيـاء
لك الله يا سيد العاشقين
الا اقرأ سينفتح الباب ، ان
تتل فاتحة الفقـراء ..
يا شجر اللزاب
يا شجر الزيتون
فى زى فى عجلون
فى كل بقعة من وطنى المحـزون
لا تنثنى للريح
لا تسبل الأهداب ـــ يا شجر الزيتون ـــ يا شجر اللزاب
الأردن

الواقع والحلم

في مجموعة القبيح والـــوردة

د. شاكر عبد الحميد

عالم الطفولة هو العالم الذى يبدع فيه « جار النبى الحلو » ويتحرك ، فى مجموعته الأخيرة « القبيح والوردة » ثمة محاولة جادة للتعامل مع عوالم الأحلام المتكسرة للأطفال ، ان « جار » فى قصص هذه المجموعة يبنى عوالم من الأحلام ، ثم يقوم بتحطيمها ، أو بالاحرى هو يرصـــد عوالم من أحلام تتكون لدى هؤلاء الأطفال ثم يرصد عملية الانكسار والتحلل والتبدد التدريجي لعالم الأحلام هذا ، فى قصة « القبيح والوردة » ثمـــة رغبة فى التفتح على العالم ، دافع ايجابى فعال للوصول الى المطلق اللانهائى المستحيل ، ثمـة رغبـــة لمعانقـة الحلم الوردة التـــالق التفتح الانفلات والامســـاك به لكن هذه الرغبة لا تتحقق ، انها تواجه بالموت الكامن فى المـــاء ، بالغيبوبة التى ابتلعت « يحيى » وقضت على احـــلامه وأحــــلام اطفال عديدين معه ، لدى الأطفال فى هذه القصة توق عارم للتفتح على الكون والعبور الى عالم الكبار والولوج اليه ، هناك احلام خاصة بالجنس والضرب والتحطيم والامتلاك ، يتنازع هؤلاء الأطفال دوافع الاقبـــــال والاقدام ودوافع الاحجام والابتعاد ، يحلمون باللعب والحركة والســـفر والنبـــات والقطـــارات لكن الواقع لا يقدم لهم ســوى الفقـــر والبراغيث والصراصير والعسكر وكل رموز القيـــد والقهر والاجبـــار ، انهم يحلمون باشياء كثيرة لكنهم لا يطالونها فيكرهونها ، يقول يوسف فى هذه القصة « ومرت كل سنوات عمرى واللعبة فوق الدولاب وكل ليلة كنت احلم ان العب مرة أخـــرى بالعسكرى والحصـــان ، كل ليلة احلم ... حتى كرهت هـــذه اللعبة» انه الحرمان والاحباط والشعور بابتعاد كل شىء حتى الأشياء القريبة من متناول اليد ، انه التناقض الوجدانى الذى يقوم بتحـــويل الحب الى كراهية والكراهية الى حب ثم الصراع الباطنى الدائر فى اطاره ثم وصـــول الفرد الى حالة التبلد والسكون وعدم الاهتمام ، فى هذه القصة نلاحظ أن الحصان والعسكرى ينكسران والوردة تتفتح ، تورق وتزدهر « الوردة لم تعد فى الحلم ولا على الحائط الحجرة فى صورة ، ها هى قادمة كبيرة ، ها هى تتهاوى » .

ان الحلم هنا يبدو وكأنه يقترب تدريجيا من عالم الواقع ، يقترب من التحقق والامكان لكن عند حد التماس بين عالمى الواقع والحلم تتغلب شراسة الواقع على رفاهة الحلم يغرق يحيى بعد أن يقبض على الوردة انه يصل للحلم لكنه يرتد ميتاً للواقع ، يرتد بلا حلم بينما الأطفال يصرخون على الشاطىء ، ان حركة الحلم فى القصةتسير من خلال علاقتها بحركة الواقع فى اتجاه يؤكد انكسار الأحلام وتبددها كما قلنا ، فحركة الحلم فى بداية القصة حركة كبيرة متألقة متوهجة مورقة مبهجة مسيطرة على كل شىء ، ثم تدريجيا يتزايد وعى الأطفال بامكانية وصولهم لعالم الحلم هذا الذى تمثله الوردة تدريجيا يزداد خفوت الحلم ويزداد بروز الواقع ، ولم تكن زيادة خفوت الحلم الا نتيجة لتلك الرغبة القوية الشاعرة بالذات والامكانية والقدرة والكفاءة التى اعتملت فى نفس يحيى وأرقته وجعلته يثق فى قدرته على اقتناص الحلم ، وحينما يتوازى عالم الحلم مع عالم الواقع حينما يتماسان ، حينما يصير الحلم هو الواقع والواقع هو الحلم ينفلت الحلم من الواقع ويغرق يحيى ويبرز الواقع باردا غامضا شرسا متوحشا بينما الأطفال فى حالة شديدة من اللوعة والأسى والضياع على الشاطىء ، فى قصة « العنب » ايضا يحلم الأطفال بالحصول على تلك الفاكهة الشهية البعيدة الحلم ، يقول أحد الأطفال فى هذه القصة « أريد ان ادخل الجنينة واخرج وفى يدى عناقيد العنب بلونها الكهرمانى الأصفر ، عناقيد كبيرة وحلوة ثم نوزعها على بعضنا ، وآخذ عنقودا كبيرا وأجرى بقدمى الحافية وأقفز فى الترع » ٠

فى هذه القصة نواجه ايضا برغبة الأطفال فى الحصول على الممنوع المحرم (الحلم) متمثلا فى الدخول الى الحديقة والحصول على العنب ، وهذه الرغبة فىالاقتراب والاقدام والوصول الىمناطق الحلم تجابهها ايضا حواجز تمنع وتعوق متمثلة فى الأسوار والخوف من الخفراء والحكومة والتجار ،والوزان » وغيرهم ، ان حركة الحلم هنا تتزايد وتتصاعد تدريجيا ثم تصل الى « الكريشندو » أو قمة الصعود ونقطة التفجر حين يقتحم الأطفال الحديقة غير عابئين بالحراس اوالأسوار او الأشوال او الحواجز، يتحول حب الأطفال للعنب فى هذه القصة الى حب يفوق حبهم لأى شىء ولأى شخص حتى امهاتهم واخوتهم ، حب يتصاعد ويتراكم ويملك عليهم حياتهم ويصير شغلهم الشاغل وهدفهم الحياتى الأول وغير المسبوق ، وتصير مشاعرهم ملونة ومصطبغة بالعنب فيتحدث الكاتب عما يسماه « فرحة العنب » ويصير فرحهم بالعنب مشتما فارضا نفسه على كل شىء ويستخدم الكاتب هنا الكلمات والصفات والصور الموحية القريبة دون شك من عالم وصور الأحلام كى يعبر لنا ويصور حالة الحلم المسيطرة لدى هؤلاء الأطفال « حين انفلتنا داخل الجنينة لمعت الشمس كالمرايا ». وكان

التراب ناعما وساخنا ، جريت فرحا وتقافزت كعصفور صغير يتعلم الطيران مدقات الجنينة تراب ناعم ، حرير ، اللون الأخضر الزاهي يغمر المكان ، وفجاة كالمصابيح الدقيقة برق العنب كالنجوم الخضراء تلألأ ، حين قفزت لأعلى لم تكن السماء زرقاء وكانت صافية متوهجة بضوء الشمس » .

ان مفردات كالشمس والمرايا والنعومة والسخونة والفرح والقفز والعصافير والطيران واللون الأخضر والانغمار والمصابيح والبرق والنجوم والصفاء والتوهج والتلألؤ وغيرها هى مفردات موحية فى صور موحية فى تركيبات موحية تخلق حالة موحية تشير دون التباس أو إبهام الى حالة الحلم المسيطرة ، ولكن ماذا يحدث لهذا الحلم ؟ انه ينكسر تدريجيا انه يواجه عالم الواقع ويصطرع معه لكنه بعكس قصة القبيح والوردة لا ينهزم ، ان الأطفال فى « العنب » يضربون من قبل الكبار بكل قسوة وشراسة وبدائية ، لكنهم لا يكفون عن الحلم انهم يستمرون فى الحلم بالعنب ويظلون يشعرون بفرحة العنب ويكونون فى حالة توق دائم وتشوف مستمر لاقتناص العنب ولذلك فان حركة الواقع هنا لا تطغى على حركة الحلم كما حدث فى قصة « القبيح الوردة » ان حركة الحلم تجابه حركة الواقع وتصارعهما وتوازيها وتقابلها وتحاورها ورغم وطأة شدة الواقع عليهما وايلامهما له الا انها تظل مستمرة يقظة متحركة متوهجة تنتظر الفرصة المواتية كى تنقض وتقبض على العالم المأمول ، تحول الحلم الى واقع اكثر اشراقا ورحمة ، يظل الأطفال ايضا فى قصة « هذا يوم طيب للحياة » يواجهون عالم الكبار والثعابين الكامنة بين الأعشاب ويحلمون بالشوارع الفسيحة والبيوت التى يعشقها الضوء والطيور البيضاء التى تغنى وترفرف فى السماء سعيدة بالرحابة كذلك يحلم الأطفال بحياة الكبار وعالمهم ، يصبح الكون مالكا لهم والغيطان والنهر والسماء ، يحلمون بحياة لا يجدونها فى الواقع وآمال يجدون نقيضها ، يحلم الصبى (جبر) بفتاة (صفية) يكون معها فى صورة مناقضة ومخالفة لما يراه فى علاقة أبيه بأمه ، لكن هذه الأحلام تظل فى طور الكمون والسعى نحو التحقق الذى تواجه العقبات والحواجز دائما ، فى قصة « البئر » تحلم البنت بالزواج والرجال والطيران وتلفها المعتقدات الغبية والأحلام والطموحات وانتظار ما لا يجىء ، موت وحياة وانتظار وشعور بالوحدة والحزن والألم ، تقديم وتأخير وتقطيع ومقاطع متداخلة يحاول الكاتب التعبير من خلالها عن تقطع الأحلام وتمزقها وتشوهها وانحرافها وارتطامها العنيف بعالم الواقع الملىء بالاحباطات ، هذا رغم ما تحاول الأم ان تفعله فى النهاية تخفيفا لآلام ابنتها ومساعدة لها على الاستمرار فى الحلم ، لكن انى لها ذلك ، فى قصة « قرط فضى صغير » يحلم الطفل بالخروج من العالم الذى فرضه عليه الكبار (امه وابوه والمجتمع الخارجى) يحاول ان يقلب الشائع ويغير المألوف ، يحاول ان يجد فى

القرط رمزا للرجولة المأمولة والشجاعة الفائقة ، انه يحاول كسر اطار المعتقدات والافكار والمخاوف المتعلقة بالموت والحسد التى فرضها عليه الكبار من خلال القرط ويتخيل عالما آخر مفارقا موازيا أكثر اشباعا وتحقيقا للذات الصغيرة التى تتبلور شيئا فشيئا وتخشى على نفسها من الضياع أو التحول أو الانهزام .

فى قصة « فى الجنينة » رغبة فى الخروج من الاماكن الضيقة والدور المزدحمة والحشرات والفقر والضيق العام الى الحدائق الفسيحة والأحلام المنطلقة وتظل البنت (ثناء) تحلم فى الحديقة بكل ما لا تجده فى واقعها ويتمنى الناس فى هذه القصة لو ناموا فى الحديقة حتى الفجر دون أن يزعجهم أحد .

فى قصة « الموت والعصافير » وهى من أكثر قصص هذه المجموعة جودة يمتزج عالم الانسان بالحيوان بالطيور ، يختلط الماضى بالحاضر والحياة بالموت والخفة بالثقل ، غناء الطيور بسكون الموت ، والحلم هنا واضح ايضا ، ثمة حلم بالحركة والخروج من قيود الفقر والحصار حركة الحلم هنا تمتد فى الذاكرة لكنها تصاب بالشلل عند حدود التصور والواقع اشد قسوة رغم وجود الشعاع الخافت الهادىء من الحلم المتمثل فى البنت البيضاء التى تساعد بطل القصة وتستمر معه والمتمثل كذلك فى استمرار زقزقة العصافير رغم استمرار حصار الفقر الذى يضرب مخالبه فى كل شىء، هذا البصيص أو الشعاع الخافت يتكرر ايضا فى قصة (الحارس) ذلك الكائن الغريب الذى يعيش فى المقابر يلعب الورق ويضحك ويسخر بجوار الموت والقبور مما يذكرنا بمشهد حفار القبور فى مسرحية «هاملت» الشهيرة، تجاور الموت مع الحياة واضح فى قصة « الموت والعصافير » ، وفى قصة الحارس ايضا من خلال المرأة التى تجىء للحارس حاملة الطعام كالنسمة التى تقوم بتلطيف هذا الجو البشع الكثيف السائد نفس الامر كما فى قصة « الموت والعصافير » حيث الجو الكئيب الموحش البائس الذى يسود الحياة التى تتجاور مع الموت (الابن والأب) وحيث الذكريات التى تترى والأمنيات التى تتلاقى وتتصادم وحيث العصافير تزقزق والمرأة تجىء فى قصص « جار النبى الحلو » ثمة أحلام وثمة موت وثمة واقع يحاصر ويحبط الأحلام ويقتلها ، وثمة أطفال يتوهج لديهم الحلم ويتألق ، وثمة محاولة لاقتحام دائمة ، هذه المحاولة قد تكون ايجابية وقد تكون سلبية، لكن محاولات الاقتحام السلبية أكثر شيوعا وهيمنة ، ففى «القبيح والوردة» يحاول يحيى اقتحام منطقة الحلم (الوردة) فيموت ، وفى (الخميس) يحاول الشيخ اقتحام منطقة الطفل قارىء القرآن الذى يتمتع بصوت جميل فيضربه بحجر ويشج راسه دلالة على القسوة والشراسة التى يواجه بها الكبار عالم الصغار ، فى « اللعبة والخاتم » يحاول الأطفال اقتحام

عالم الكبـار وفى « العنب » يحاول الأطفـال اقتحام عالم الحلم ومناطقـه وفى « الحريق » يقتحم « المسيرى » عالم « سيد » يحرق كتبه ويشتهى زوجته ، عالم الجهل يقتحم عالم المعرفة ويحاول اختراقه واحراقه ، عـالم الظلام والبدائية والتخلف يخترق عالم الضوء والحب والمعرفة،دائما عند «جار النبى الحلو» هناك عالم يحاول اقتحام عالم آخر وهذه العملية غالبا ما تتصف بالايجـابية حيث يكون القـائم بالاختـراق والاقتحـام هو الطفل ، فالطفل عادة عند هذا الكـاتب يحاول دائما لختراق عالم الحلم رغم العواقب شديدة القسوة التى تلحقه نتيجة محاولاته هذه (الموت فى « القبيح والوردة » والضرب المبرح فى « العنب » مثلا) أما عندما تكون هذه العملية موجهة من قبل عالم الكبـار الى عالم الصغار فغـالبا ما تتصف عمليـة الاقتحـام بالسلبية والشراسة (كمـا هو الحـال مثلا فى قصص الخميس ، هذا يوم طيب للحيـاة ، قرط فضى صغير وغيرها) ٠

ملاحظـــات ختـــامية :

١ ـ يلجـا الكـاتب الى استخدام بعض الثيمات اللغوية التى تستفيد من لغـة العهـد القـديم الأناشيد بصفة خاصة ، كمـا فى قوله « للنهـر نسمة وللوردة رائحة » فى قصة « القبيح والوردة » وكذلك « للنار لون يعرفه ولشجرة التمر حنة مكـان أدركه » فى قصـة « الحـريق » أو غير ذلك من التعبيرات ٠

٢ ـ هنـاك بعض التاثرات لدى الكاتب من لغـة القصاص الراحل يحيى الطـاهر عبد الله خاصة فى تعبيراته عن حركة تتابع الليل والنهار والفصول والأزمنـة ٠

٣ ـ يلجـا الكـاتب الى ما يمكن ان نسميه بالاسلوب الدائرى فى القص ـ احيانا ـ كما فى قصة « العنب » لو ضربنا الخفير لأمسك بنا وذهب بنـا الى الحكومة ولاخذت الحكومة تؤدبنا فى المركز وتضربنا ، وتاخذ الحكومة تقـودا من اهالينـا حتى تؤدبهم ايضا » واعتقـد ان الكاتب يحـالفه التوفيق كثيرا حين يحـاول التعبير عن افكـار ومخاوف الاطفال من خـلال هذا الاسلوب الذى يذكرنـا باسلوب صياغة بعض القصص فى كتب القراءة التى كانت تدرس للاطفـال فى المدارس الابتدائية منذ عدة سنوات ٠

٤ ـ يعاب على الكاتب كثرة الاستطرادات وتداخلة أحيانا فى سياق القصـة واستخدامه بعض الجمل الاعتراضية والكلمات الخاصة المنتقاة من أجل اجتذاب تعاطف القارىء أو بالأحرى استدرار هذا العطف كما فى قوله

فى قصة « القبيح والوردة » نادت أمى على برفق ... وحنان » وكذلك فى نفس القصة « بالأمس نادت على بحنان » وأيضا « ثم نادتنى بحنان » وكذلك « أمى رغم أنها مريضة وفقيرة فهى حنون » ولا أعرف ما هـو وجه التناقض أو الاستغراب بين المرض والفقر من ناحية والحنان من ناحية أخرى .

٥ ـ يلجأ الكاتب أيضا الى ما يمكن تسميته بالتثنية فى الوصف أو الصفة المتكررة كما فى قوله فى قصة هذا يوم طيب للحياة « وفوق أهدابك ذرات للتراب خفيفة خفيفة وكذلك فى نفس القصة « وانت الرقيقة الرقيقة لم تهربى منى » أو قوله فى قصة « للرحيل مجدول من الخوص » « من سنوات خمس كانت سامية صغيرة ونهداها صغيرين صغيرين ،بالكاد يرفعان الفستان عن صدرها» وهذه الطريقة فى الوصف شائعة فى عديد من القصص وربما ارتبطت هذه الطريقة بمحاولة الكاتب التى سبق وأن ذكرناها فى الملحوظة السابقة وهى محاولته الواضحة أحيانا لاجتذاب اهتمام القارىء وتعاطفه ، لكن هذا الاسراف فى العاطفية أحيانا ما يكون واضحا بشكل يتفق تماما مع ما سماه الاديب ادوار الخراط «بالسنتمنتالية السهلة» أحيانا وبما قد يعوق عملية التلقى والفهم الصحيحة للعمل ، حيث أنها تقوم بفعل التشويش واستثارة مشاعر الأسى والحزن والشفقة وتظل هذه المشاعر دائرة فى فلك المنطقة السفلى من العقل حيث توجد الانفعالات ولا توجد الأفكار ، وهذه منطقة غاية فى الخطورة وتحتاج الى حساسية شديدة من الكاتب فى التعامل معها ، فهل يخاطب الفن منطقة العاطفة أم منطقة العقل ؟ أم هو يخاطب المنطقتين معا ـ وهذا ما اعتقده ـ بنسب معينة تختلف باختلاف أهداف الكاتب والتكتيك الذى يصطنعه ؟

الملاحظات السابقة لا تقلل بأى حال من الأحوال من أهمية هذه المجموعة أو من أهمية كاتبها باعتباره أحد الفرسان المتميزين فى حركة الأدب المصرى الشاب الحديث .

فاسيلي فلاديمير يميروفتشي بارتولد والدراسات الاسلامية

نقاط اولية لدراسة مستشرق

د. علاء حمروش

يعد فلاديمير ونتشي بارتولد (١٨٦٩ ــ ١٩٣٠) الاختصاصي المعروف في تاريخ الاسلام والشرق الاسلامي ــ من الذين لعبوا دورا هاما في مسيرة الاستشراق الروسي والسوفيتي ويعتبر من اهم مؤرخي حضارة الشرق ، ومؤسس للمدرسة التاريخية للاستشراق الروسي والسوفيتي .

وينظر الى فاسيلي فلاديمير ونتشي بارتولد على أنه مؤرخ (لآسيا الوسطى قبل كل شيء) كما قال هو عن نفسه ولكن مما لا شك فيه أن اهتماماته الفكرية شملت تاريخ الشرقين الادنى والأوسط وتاريخ جوف آسيا .

وعالج بارتولد العديد من جوانب الحضارة العربية ــ الاسلامية ــ في العصور الوسطى ــ نقدم مجموعة من الدراسات التي تناولت تاريخ الاسلام وتاريخ الخلافة العربية ــ الاسلامية ، وتاريخ ايران الاجتماعي والثقافي وجغرافيتها التاريخية ، وتاريخ القوقاز وما وراء القوقاز ، وتاريخ الشعوب التركية والمغولية ودراسة نظمها القبلية ، وتاريخ النقوش والمسكوكات الاسلامية .

ولقد شغل بارتولد مكانة كبرى داخل عالم الاستشراق ــ فنجد المستشرق الفرنسي بيليو يقول عنه معرفته الواسعة وعقله الثاقب والدقيق وشمولية موضوعاته وتنوعها ، جعلته يحتل مكانة مرموقة لم يصل اي منا اليها ، كما أن تعاونه وعدم تحيزه وشهامته كانت على مستوى كبير من السمو كما هو الحال في عمله كعالم .

ونجد الاكاديمي كراتشكوفسكي يرى أن اسم برتولد من الأسماء التي لن تنسى بالبقة في تاريخ حضارتنا وفي تاريخ العلم العالمي :

ونجد المستشرق الانجليزى أ. دنيسون روس يكتب بعد وفاة برتولد « يمكن القول وبجرأة ، انه مع موت برتولد خسر العالم اكبر طاقة علمية فى تاريخ الاسلام » .

ونجد المستشرق الكبير مار يقول عنه (لم يصل اى من المستشرقين والمؤرخين فى اوربا الى المرتبة التى وصلها برتولد ، ودراساته عن الغرب لا تقل اهمية عن دراساته عن الشرق) .

وشكلت اسهامات بارتولد الفكرية ونشاطه العلمى نقطة تحول اساسية فى مسار الاستشراق الروسى والسوفيتى فى نظرته الى التراث العربى والاسلامى .

فبارتولد — بدراساته المتنوعة انطلق من رؤية تقوم على مكافحة نظرية التفوق العنصرى التى سادت الدوائر العلمية بالغرب الاوربى فى اواخر القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين ، والتى تنظر الى العقل الشرقى كعقل روحانى ، غيبى ، ميتافيزيقى واكد بارتولد على انه لا توجد روح ثابتة للغرب ولا روح ثابتة للشرق وان الحضارة العالمية من صنع شعوب الشرق والغرب ، وهى فى تطور وتفاعل دائمين واشار الى انه بينما كانت اوربا ترزح فى القرون الوسطى تحت سطوة الافكار الغيبية والشعوذة كان الشرق الاسلامى يعيش فى ظل الازدهار الحضارى والعقلانى ، ولم يكن بارتولد ماركسيا وكان من المؤمنين بدور حاسم للمؤثرات الحضارية فى سير التاريخ . نشر خلال الاثنين واربعين عاما من نشاطه العلمى ما يزيد على اربعمائة اثر علمى ما بين بحث ومقالة ونقد وتعليق . وبجانب هذا فقد اضطلع بتحرير مائتين وست واربعين مقالة من اجل (دائرة المعارف الاسلامية) ولقد نشر دراساته باسلوب ميسر ليفهمه القارىء غير المتخصص وقد كتب معظم دراساته فى الفترة السوفياتية وعقب ثورة اكتوبر شغل برتولد منصب الرئيس الدائم للجنة المستشرقين باكاديمية العلوم السوفياتية ، واسهم فى العديد من الانشطة العلمية فى داخل وخارج الاتحاد السوفياتى ، وساهم بدور هام فى ايصال جوانب اساسية من الفكر الاسلامى وبشكل موضوعى للقارىء الروسى ، وعلى الرغم من انه اعتبر (كرومير) المستشرق الانجليزى مؤسسا لعلم الدراسات الاسلامية فى اوربا فقد نقد افكاره الملخصة فى مؤلفه (تاريخ الافكار السائدة فى الاسلام) ومن اهم مؤلفات وابحاث برتولد (الحضارة الاسلامية) ، (العالم الاسلامى) (علماء النهضة الاسلامية) ، (حول تاريخ الحركات الدينية فى القرن العاشر) ، (عالم الاسلام) ، (الخليفة والسلطان) ، (تركستان من الفتح العربى الى الغزو المغولى) الخ .

ويعد برتولد من اهم وابرز ممثلي حركة الاستشراق الروسية والسوفياتية وقد لعبت مدرسة الاستشراق الروسية ، دورا هاما في كشف جوانب مضيئة من تراثنا العربي — الاسلامي الذي اغنى بدوره الثقافة الروسية والسوفياتية المعاصرة — وساهم في ذلك مستشرقين كبر تولد وفرين مؤسس (المتحف الاسيوي) الذي اقيم في بطرسبورج (العاصمة)— والذي اصبح بمثابة المركز الرئيسي لحركة الاستشراق الروسية لمدة تقارب نصف قرن .

لقد وقف برتولد ضد المحاولات العدائية تجاه التراث العربي — الاسلامي والتي كان يقف خلفها البلاط القيصري واللاهوت الروسي المتعصب لارثوذكسيته والانتلجنسيا اليهودية الروسية المتأثرة بالايديولوجية الصهيونية .

كما ساهم في تطوير كل ما هو ايجابي وعلمي وانساني في المدرسة الروسية ، اثناء نشاطه وعمله في مجال حركة الاستشراق السوفياتي ووقف ضد النزعة المركزية الأوربية والأسيوية مؤكدا على اهمية الانفتاح على الجانب الانساني والديمقراطي والطماني والمتحرر في كل ثقافات الشعوب القاطنة في شرق الكرة الأرضية او غربها .

اقرأ في الأعداد القادمة

دراسة عن الاستشراق

السوفياتي

بقلم : د. علاء عروش

حوار مع الروائي السوري

حيدر حيدر

اجراء : حلمى سـالم

لم يحقق الروائي السـوري حيدر حيدر تميزه الفني من خـلال كتابته السياسـية الصريحة فحسـب ، بل انها حققته ــ اسـاسا ــ بخصوصية ادواته الأدبية وخصوصية عالمها الروائي .

منذ روايته الأولى (الفهد ــ ١٩٦٨) وحتى روايته الأخيرة (وليمة لأعشاب البحر ــ ١٩٨٤) هناك زمن من الجراة اللغوية الشـديدة ، وتفرة على اقتحام مجتمعاتنا العربية بمصنع الجراحين .

روايته الأخيرة (وليمة لأعشـاب البحر) تشريح للمجتمع العربى كله ، عبر مجتمعات محـددة ، ولهذا ، فلم يجد من ينشرها له ، حتى اضـطر لطباعتها على نفقته الخاصـة . وبعد طباعتها لم تدخل معظم البلاد العربية ، وبخاصـة تلك البلاد التى تتصدى لها الرواية بالتعرية والعلاج .

فى قبرص ــ حيث يعمل مسئولا ثقافيا بمجلة « صوت البلاد » ــ ، وبعد صدور وليمة لأعشاب البحر بقليل ، كان هذا اللقاء :

س ــ فى تقـديرك ما هو الملمح الذى تختلف فيـه كل رواية لك عن الأخرى ؟ وهل يمكن اعتبار كل رواية مرحلة فنية متكاملة ؟

ج ــ هذا السؤال يمكن ان يوجه الى النقـاد . هؤلاء يميزون ملامح الاختلاف والتشـابك . بالنسبة لى يصـعب على تحديد هـذا الملمح بدقة ووضوح . انما بالامكان تخطيط جواب أولى ، عام : اختلاف او تمايز اى رواية عن الأخرى يحدده موضوع العمل ، وزمن الكتابة ، والادوات الاسـلوبية التى تنمو وتنضج بالتجربة والمران . تمثلا بين اول عمل روائى كتبته فى العـام ١٩٦٨ وهو « الفهد » وبين « الزمن الموحش » فى العام ١٩٧٤ ، هناك ملامح

واضحة وتباينات جلية فى الموضوع والزمن والأسلوب . انما لكل منهما خصوصيته واشعاعاته وانعكاس نبرته وايقاعه .

كل رواية او عمل فنى يتكامل بالآخر . التجربة الفنية والمراحل حلقات متصلة فى النمو والتصاعد والنضج ، واى عمل لا يلغى الآخر انما هناك تموجات فى بحر او محطات فى رحلة تطار هى رحلة الفنان فى العالم .

س ـ بعض النقاد يرون ان الروائيين العرب ما يزالون يستعيرون الأشكال الغربية فى الكتابة الروائية ولم يتوصلوا بعد الى تأسيس شكل روائى عربى خاص . هل هناك اشكال يمكن أن نعتبرها اصولا عربية للكتابة الروائية ؟ كيف ترى طرف تعامل بعض الروائيين العرب مع بعض اشكال التراث الروائية ؟

ج ـ الغرب هو الذى يقول انا نستعير اشكاله الروائية ، انطلاقا من المركزية الغربية ونزوع الهيمنة وحس التفوق والاستشراق الفج ، وبعض النقاد العرب التقطوا هذه الأطروحة وعكسوها على الاشكال الادبية الحديثة فى الرواية والشعر والمسرح فى بلادنا . التراث الادبى والفنى والفلسفى ، والعلوم ، اقاليم عالمية مشتركة بين الاغريق والعرب والهنود والصينيين والأفارقة ، ومن ثم الغرب . وهذا التراث شهد حركات انتقال من الشرق الى الغرب ثم العكس ، وعبر هذا الانتقال حدث التفاعل الكونى للثقافة . ابن رشد يوضع فى موازاة ارسطو . ابن خلدون اكتشف مقولات جدلية ومادية توازى بعض كشوفات ماركس وهيجل . دون كيشوت لسرفانتس تأثرت بألف ليلة وليلة .

هذا التفاعل طبيعى فى سياق العملية الثقافية بما انها اساس للحضارة . ما هو مهم الهدف والغاية . اننا نستعير الآن التكنولوجيا الغربية من السيارة الى المفاعل النووى . من اجل ماذا ؟ المفترض فى هذا الامر التقدم والتنمية لمجتمعنا المتخلف . اكثر الناس قدرة على التمثل هم : العرب ، وانا اعنى هنا العرب المحدثين المدركين لتدهور مجتمعاتهم ، والراغبين وطنيا وحضاريا الى ضرورة قيامة هذا المجتمع على اسس عصرية بعيدة عن التبعية والهيمنة . هذا ينطبق على الاسلوب الروائى بما هو شكل يهضم ويتمثل ويوضع فى سياق النهوض الثقافى ـ الحضارى الجديد . بعد خمسين عاما او اقل لن يكون اسلوبى او اسلوب الطيب صالح او اسلوب هانى الراهب او اسلوب جبرا ابراهيم جبرا او اسلوب ادوار الخراط ، الا اسلوبا عربيا جديدا وتأسيسا فى حداثته .

الأسلوب الروائى العربى القديم تمثل فى الف ليلة وليلة وكليلة ودمنة وحديث عيسى بن هشام وحكائيات الجاحظ وسرد السيرة . السؤال : هل هذا الاسلوب القديم قادر على استيعاب موضوعات العصر الجديد المعقد ؟ انا اقول : لا . لماذا ؟ لاننا فى الرواية الجديدة لا نحكى حكايات ولا نسرد سيرة بسيطة ولا نقدم قصة مسلية او فكاهية تروى فى بلاط الامراء او سهرات الشتاء الباردة .

سياق حياة جديدة مغايرة ، مليئة بالصراع والتعقيد . انتقال عنيف ذرى فى عصر البداوة والمدنية البسيطة الى عصر العلوم والتكنولوجيا والسلطة والدولة والاستعمار الجديد وحركات التحرر والأسلحة المتطورة . عصرنا مفارق كلية للعصر القديم ، يطرح اشكالا جديدة فى كل شيء انتقالا من الكتابة على رق الغزال وباسلوب السجع والمقامات الى الأسلوب الحديث ، وانتقالا من الكتابة عن رحلات صيد الأمير فى الصحراء الى الكتابة عن القمع والكبت والحرية والجنس والاجتياح الاستعمارى والدكتوريات العسكرية والانسان المهمش .

بعض الروائيين العرب يستعيدون الآن اشكال الف ليلة وليلة او المقامات ارتدادا الى الاصول كما يتوهمون . قرأت بعض هذه الاشكال . احسست انها عاجزة عن الاحاطة بكلية الموضوع وجوهره الاحتدامى ، كما شعرت انها واقعة فى احبولة شكلانية صرفة هى: التعلم على تقليد الشكل القديم واستغراق الانتباه فى ان تكون وفية للشكل الاصولى اكثر مما هى وفية للموضوع ــ المعنى . انها حالة من حالات الهروب الى الوراء .

س ــ ما هى النماذج البارزة لكتابة الرواية السياسية بين الروائيين العرب ؟ ولماذا ؟

ج ــ معظم النماذج الروائية العربية تدخل السياسة فى صلب اعمالها . ومن هذه النماذج عبد الرحمن منيف وحنا مينة وغالب هلسا وصنع الله ابراهيم وهانى الراهب وغالب طعمه فرحان والياس خورى .

ثمة فرق فى نوعية وكيفية تناول المسألة السياسية بين هؤلاء . ربما كان عبد الرحمن منيف الاكثر استغراقا فى هذا الموضوع كمسح كلى ، وكهم تنغيصى يتحول فى رواياته الى كابوس ثقيل وضاغط يلهب اعصابه ، وبالتالى يحطم اعصاب القارىء .

أما لماذا هذا العامل السياسي يؤرقنا جميعا ، فهذا يعود الى اكتساحه لحياتنا اليومية في مرحلة دقيقة وحادة ، تعبر فيها بلادنا على خط صراط المطهر بين النهوض والسقوط.

س — كيف ترى الكتابة الروائية في مصر من خلال ما اطلعت عليه من رواياتها ؟

ج — في عمر القراءة ، قبل انفتاح الكتابة ، قرأت بشغف ، الرواد: يحيى حقي ، المازني ، محمود تيمور ، محمد عبد الحليم عبدالله ، على أحمد باكثير ، توفيق الحكيم ، تلا ذلك نجيب محفوظ ، يوسف ادريس ، أبو المعاطي ابو النجا ، يوسف الشاروني .

في مرحلة الكتابة قرأت التيارات الجديدة ، ادوار الخراط ، صنع الله ابراهيم ، الغيطاني ، يوسف القعيد ، عبد الحكيم قاسم ، في الرواية ، وفي القصة ابراهيم أصلان ومحمد ابراهيم مبروك ويحيى الطاهر عبد الله .

جاءت فترة القطيعة بين مصر والعرب . عزلت مصر وعزلنا عنها ثقافيا على مدى سبع سنوات عجاف . الآن تصلني بعض الكتابات الروائية الجديدة . ليس بامكاني ان أحكم على الجديد وهو في طريقه الى التبلور ، انما استطيع تمييز نبرة جديدة ، وحساسية منفردة مفارقة ، لكنها مغامرة وتجريبية وليس هذا خطأ كما ليس تشجيعا .

الزمن من خلال تراكم نوعي واكتمال فني ، سيحدد ما اذا كانت تجربة عبده جبير او ابراهيم عبد المجيد او براء الخطيب ، على سبيل المثال ، ستكون حلقة متماسكة وبنيانا صلبا في سياق القلعة الروائية التي أسسها الرواد ومن تلاهم من الجيل الثاني.

س — بعض النقاد يرون أن أبرز ما يميز روايتك الأخيرة « وليمة لأعشاب البحر » — وأعمالك بعامة — ثلاثة عناصر :

— الأول هو : المزج الجيد بين السياسي والفني .

— الثاني هو : الدخول في لحم المجتمع والنظام العربي .

— الثالث : الاعتناء الشديد بتجديد وخصوصية لغة القص الروائي .

ما هي معايير المزج الجيد بين السياسي والفني ؟

ولمـاذا يصبح تجديد اللغة ضرورة فى العمل الروائى ؟
والى اى البلاد العربية دخلت الرواية مادامت تقتحم « التابو »
المحرم فى بلاد العرب وتعريه ؟

ج ــ سؤالك اطروحة طويلة ، مباغتة ، سأحاول الاجـــابة علـــى عناصرها بما يساعفنى التركيز والانتباه والتأمل خاصة حـــول موضوعه المزج بين الســـياسى والفنى دونما اختـــلال فى المعـــادلة .

من خلال تجربتى فى الكتابة ، وهى عمليـــة نقد وانتبـــاه ومقارنة وقراءة ، لاحظت فى كتابات الآخـرين عن الموضـــوع السياسى استغراقا مباشرا فى الخطاب يصل الى حـــدود الفجر والرتابة والمباشرة ، يتلوه فى أعمـــاق القارىء نوع من الاستنكاف عن التواصل . عندما قررت أن أكتب رواية « وليمة لأعشـــاب البحـــر » وهى ترتكز فى أساس من أساسياتها على العنـــصر السياسى ، تذكرت ــ نقديا وانتباها ــ ان روايتى ستكون مملة ومباشرة واستنكافية فيما لو كتبتها وكأن العنصر الســـياسى هو الذى سيقود احداثها ويوجه مسارها .

ما الذى حدث على مدى سنوات كتابتها وانا اواجـــه هـــذه المحرقة : السياسة ؟

بعد الكتابة الأولى التخطيطية ، ومعظمها كان سياسيا طاغيا ، بدأت المرحلة الثانية من الكتابة . تضمنت تقطيعا بلا رحمـــة لأوصال سياسية مباشرة ، ونافلة . ثم بدأت بتفتيت الجســـد السياسى الى ذرات فى نســـيج العمل الروائى . عمليـــة التناثر فى ثنايا النســـيج خففت من بهاظة هذا السياسى اللعين . التمعت وتلونت حيوات بشرية ، السياسى فى حياتها جزئيات متناثرة مع الذريرات الأخرى الاكثر اهمية وتمركزا .

ان فلة بو عناب مثلا وهى شخصية مركزية فى الروايـــة وتمثل فى الرمز الروائى الثورة المغدورة ، تريد ان تحيا ، رغم الخيبة والخذلان ، بشوق لا حـــدود له يصل بهـــا حد ارتكاب حماقات غريبة وشاذة .

لقد اكتشفت ، وانا اكتب الرواية ، ان حيـــاة الأشـــخاص وعلاقاتهم اكثر اهمية من أى شىء آخـــر . حتى وهم مخذولون

ســياسيا يريدون أن يحيوا وتتحقق بشريتهم . اذن ! العنصر السياسي موجة عارمة في بحر مضطرم لكنه ليس البحر .

موضوع اللغة وتجديدها ولمعانها الشعري يدخل في الخصوصية الشخصية لكل كاتب وأسلوبه . بالنسـبة لكتابتي انا مطــارد ابدا بهذه التهمة الزهرية الجميلة : اللغة . حتى الآن لم الحــظ ناقدا يتحدث بدءا الا عن شعرية أو نقــاوة او لمعــان اللغة ، فيما أكتب . لم يلاحظ اي ناقد مسألة التقطير والكثافة التعبيرية وشحنة الدلالة الرمزية في هذه اللغــة ــ الموضوع . العبــارة المتوهجة كدلالة على موضوع متوهج منصهرة فيه ومتواشـجة معه تواشج اشـجار واغصان الغـابة . هم دائما يقيمــون فصلا أو نوعا من الانبتات اللاشعوري في مواجهة هذه اللغــة الجديدة . اللغــة الدرامية التي تظلل وتشتبك مع الموضــوع الدرامي ــ الملحمي .

مغامرة اسلوبية ! تجديد متمايز ! انا اقــول بأسلوبي اللغوي: أن اللغة العربية اغنى من القاموس واخصب مما كتب أو حكي بها ، لكنها وعرة وتليق بالمغامرة والاكتشاف والابحار ، وحداثتها توصل الى موضوعها الحديث : المعنى .

الرواية لم تدخل الى اي بلد عربي ســوى لبنــان لعــدم وجود رقابة . السبب في منعها اقترابها الشرس من المحرمات العربية وهتكها لستر المقدس والمستبطن والقمع الســياسي والاجتماعي .

س ــ وليمــة لاعشاب البحر عمل تشريحي حاد لجسد المجتمع العربي في الحقبة الأخيرة . لمــاذا كانت هذه المغامرة في مرحلة التدهور والقمع والموت ؟

ج ــ في السنوات الأخيرة ، من السبعينات حتى الآن ، طغت موجــات من التدهور السياسي والارتداد الثقافي ، كسرت النهوض الذي تجلى في حقبة الخمسينات والستينات . انحرفت حركة التحــرر الوطني العربية بصعود مد يميني مدرع بدكتاتوريات عســكرية غاشمة ، معادية للديمقراطية والتقدم . المجتمع العربي الــذي بدا وكأنه خطــا خطــوات الى الأمام في حقــول التنــوير والديمقراطية والتوحيد السياسي والتفتح الانساني ، تدهــور وهوى الى هاوية الانحطاط والظلمة والقمع والفتك بكل ما هو

بشرق ويزدهر من الثقافة الى السياسة الى الايديولوجيات السلفية الى دويلات ملوك الطوائف وخروبها المذهبية والاقليمية.

في ظل هذه التحولات البربرية والقبح والفساد والتفكك الاقليمي وهدر قيمة الانسان وحريته ، احسست بدوافع قوية لأن اقول شيئا يمس هذا الخراب ويفضحه . من خلال استعادة قوة الروح التي تجلت وقائع واحداثا جرت فوق سطح الخريطة العربية . هكذا دخلت في مغامرة خطرة واشتباكية مع كل ما هو ظلامي وفاسد وبربري لأعرى البشاعة وافضح العسف والقي ضوءا على ما هو حميم وجرىء وصدامي وطليق ، غير آبه بالنتائج السلبية والارتكاسات المضادة ، ومدرك في الآن ذاته ان عملا كهذا سيمنع ويحارب وينفى من السلطة العربية الاستبدادية والدولة المهيمنة بقوة بطشها وازدرائها للحرية والانسان في بلادنا .

لقد رفضت دور النشر نشر الرواية ، ومنعت من الدخول الى الدول العربية « التقدمية والوطنية » اساسا ، فكان على ان اطبعها على نفقتي في قبرص واوزعها سرا بشكل محدود . ما هو اساسي : ان الرواية وجدت وصارت حقيقة واقعية ، وهي الآن تتداول بعشرات النسخ بين ايدي قطاعات من المثقفين والقراء في معظم البلاد العربية . انني حزين لأن معظم النسخ ماتزال متراكمة في بيتي ، ولكنني فخور بالرسائل التي وردتني من الاصدقاء ، وبالتنويهات الخاطفة التي تثني على هذا العمل الجيد والجديد .

المكتبة العربية

الدلالة الإجتماعية لحركة الأدب الرومنطيقي في لبنان

مر المجتمع اللبنانى ، فى أواخر القرن الماضى وبدايات القرن الحالى ، بمرحلة تحول تاريخى ، هى مرحلة الانتقال من السيطرة العثمانية الى السيطرة الامبريالية الغربية ، وتحولت علاقات الانتاج ، من علاقات اقطاعية استبدادية الى علاقات راسمالية — تبعيه .

وفى الفترة ما بين الحربين العالميتين ، وتحت الانتداب الفرنسى ، نمت فى لبنان بذور المجتمع البرجوازى — فى تبعيته للغرب .

فى ظل هذه التحولات الاجتماعية ، كان طبيعيا اذن ، ان تظهر تحولات أدبية (او حركات ادبية) تحمل سمات تلك المرحلة ، وتكون تجسيدا فنيا لوعى الاديب .

وفى تلك المرحلة ، كانت الحركة الرومنطيقية ، هى الحركة الأدبية البارزة فى الوطن العربى ، وبصفة خاصة فى لبنان .

لكن لماذا كانت الحركة الرومنطيقية تمثل ادب تلك المرحلة ؟

وما هى الاسباب التى ادت بهذه التحولات الاجتماعية الى انتاج أدب رومنطيقى ، وليس ادب كلاسيكى او واقعى مثلا ؟

لماذا ارتمت الرومنطيقية المتحمسة فى أحضان الطبيعة وقد نال منها اليأس ؟ ولماذا تطلعت الى المنقذ فى المراة والقيثارة والنجوم ؟

لماذا اقتحم الرومنطيقيون بعض الفنون الأدبية الجديدة (وقتذاك) كالقصة والرواية ثم عزفوا فيما بعد ، ولماذ حاولوا تغيير بنية القصيدة العربية ؟

ولماذا كان على الأدب الرومنطيقى أن يختفى فى مرحلة لاحقه ، ليحل محله ادب واقعى ؟

هذه بعض الأسئلة التى يطرحها هذا الكتاب ، ويقوم بتحليل الادب الرومنطيقى كأدب تلك المرحلة التاريخية فى المجتمع اللبنانى .

مهمة الكتاب اذن ، هى الكشف عن « الدلالة الاجتماعية لحركة الادب الرومنطيقى فى لبنان — بين الحربين العالميتين » ، ادب جبران وابى ماضى والمعلوف وابى شبكه ومى زياده ..... ومؤلفة الكتاب هى الناقدة والمفكرة والأديبة اللبنانية « يمنى العيد » .

يبدأ الكتاب بتوضيح العلاقات الاجتماعية التى كانت سائدة فى تلك المرحلة التاريخية ، وينتقل الى اسباب ظهور الادب الرومنطيقى . ففى تلك المرحلة كان صعبا على الوعى الرومنطيقى أن يعى طبيعة المجتمع الذى فى طريق التكون « وطبيعة العلاقات فيه ، بسبب دخوله فى شبكة الامبريالية الغربية « والتى كان يتكون فى اطارها المجتمع البرجوازى الجديد وفق نموذج غير معروف سابقا ، ومختلف عن نموذج المجتمع البرجوازى الحاضر فى الوعى الرومنطيقى . لقد كان الوعى الرومنطيقى يتطلع الى نموذج المجتمع البرجوازى الحاضر الغربى الحديث وليد الثورة الفرنسية الكبرى . غير أن الحركة التاريخية الفعلية كانت تأخذ فى لبنان خاصة وفى البلدان العربية عامة ، منحى آخر . فالانتقال الى رأسمالية تبعيه ، أى الانتقال من السيطرة العثمانية الى السيطرة الامبيريالية ، لم يكن ليحل التناقضات الاقطاعية الجذرية ، بل ذهب فى تعميقها . من هنا كانت خيبة الأمل فى رؤية المجتمع يرتفع الى مستوى التطور المأمول ، ومن هنا كان يأس الرومنطيقية فى رؤية تحقيق مثلها من الحرية والعدالة . وفى مواجهة تلك الظواهر الاجتماعية الجديدة ، كان الرومنطيقى يجهل الأسباب الحقيقية الكامنة فى بنية العلاقة الكولونياليه » .

بعد ذلك يوضح الكتاب مهمة الناقد فى التعامل مع هذه الظواهر والحركات الأدبية ، وكيفية انتاج المعرفة بها . انها المعرفة التى تتكون وتتطور فى المسار التاريخى لحركة التحرر الوطنى للشعوب العربية من السيطرة الاستعمارية « فحقيقة تعقد العلاقة الكولونيالية لا تستطيع أن تتكشف لوعى رومنطيقى حبيس أوهام البرجوازية الناشئة ، بل هى تتكشف لوعى مادى جدلى تدفعه الحركة التاريخية نفسها لمثل هذه المعرفة العلمية » .

الأدب الرومنطيقى اذن ، يتلاءم تاريخيا وأدبيا مع مرحلة معينه من مراحل حركة التحرر هذه ، « فلابد اذن — فى فهمه وفى الحكم عليه — من النظر فيه ، ضمن هذا الاطار الذى يرسم حدود تمرده واوهامه ويحدد مختلف اشكال قدرته وعجزه فى آن واحد معا » .

ويوضح الكتاب ، مرحلتين « مر بهما الأدب الرومنطيقى :

١ — رحلة تكون ، وهى مرحلة حماس ، هاجم فيهما الأدب الرومنطيقى كل الظواهر الاجتماعية المتخلفة التى كانت تعيق تطور المجتمع اللبنانى فى اطار علاقات الاقطاع الاستبدادية العثمانية (الطائفية ، الجهل ، التعصب ، العادات والتقاليد البالية ، اللاعدالة ، اللامساواة ......) .

٢ — مرحلة نضج وتميز (كأدب رومنطيقى) ، وهى مرحلة يأس ، واكبت زوال الاستبداد العثمانى ، والارتباط بدلا منه ، بالرأسمالية الغربية ، والتى لم يستطع الوعى الرومنطيقى فهم تعقداتها « فكيف لا تحل مشكلاتنا مع مجىء الغرب ، مع مجىء الحضارة !! » .

وعندما يعجز الأديب عن التعامل مع الواقع الاجتماعى ، وفهمه كتناقض طبقى محرك للتاريخ ، وصراع يرتبط بعلاقات الانتاج الخاصة بهذا المجتمع ، عندئذ ، يبدو له هذا الواقع ، أو هذا التناقض ، تناقضا ميتافيزيقيا بين الفرد والمجتمع ، ويبدأ بحث الأديب خارج العلاقات الاجتماعية ، لذلك مثلا يقول جبران « فلتكن ثتكم عظيمة بالأحلام »(*) .

وقد يصل العجز الرومنطيقى فى التعامل مع المجتمع ، الى أن يقطع الرومنطيقى علاقته بالأرض ، ويبحث له عن موطن آخر ، حيث تنفصل الروح عن الجسد لتسكن الفضاء والنجوم(**) .

وبتحليل أعمال جبران ، كأبرز ممثلى الأديب الرومنطيقى فى لبنان ، ترى الكاتبة « ان جبران يجعل من الصراع الملازم لحركة التناقض الطبقى والذى هو صراع بين الطبقة المسيطرة وبين الفئات الشعبية ، صراعا بين هذه الطبقة وبينه هو كأديب . وبالتالى فالحل لم يعد فى يد الجماهير ونضالها ، بل هو فى يد الكاتب . ان الفرد هنا هو الذى يحمل الحل، فى هذا الضوء يبدو طبيعيا ، بل ضروريا ، أن ينتهى الأمر بالفرد ، حامل الحل ، الى ان يكون النبى ... » . ثم « ان نقطة الوصول فى صيرورة هذا المنطق كانت البنوه التى أعلنها جبران فى المرحلة الأخيرة من حياته ، فكان فيهما — أى فى بنوته — مصلحا من فوق أو من خارج المجتمع » (***) .

---

* جبران خليل جبران ، « المجموعة الكاملة » بالعربية — دار صادر — بيروت ١٩٦٤ .

** فوزى المعلوف « على بساط الريح » .

*** كتابه « النبى » يليه كتاب « حديقة النبى » .

وترى المؤلفة ، بأنه ، اذا كان تأزم الوعى فى تلك المرحلة « كوعى سياسى وطنى » سببه تعقد فهم حركة الواقـــع الاجتماعى المتحول ، فان تأزم هذا الوعى « كوعى ادبى وطنى » سببه وضع اللغة العربيـــة التاريخى ووضع الأدب العربى ، أى « انقطاعهما خلال مرحلة الانحطاط الطويلة عن أن يكونا ممارسين وعلى اتصال مستمر بالحياة » .

وكان من الطبيعى أن تقـدم الحركة الرومنطيقية تجديدا فى الادب العربى ، فماذا قدمت وكيف ؟

أولا ، اقتحمت الحركة الرومنطيقية بعض الفنون الأدبية الجديدة، مثل القصة والرواية .

ثانيا ، حاولت الرومنطيقية تغيير بنية القصيدة العربية وتحريرها من اطارها التقليدى .

اولا — محاولة فنى القصة والرواية :

تشير الكاتبة الى أن الرومنطيقيين لم يحـاولوا هـذا الفن الا فى المرحلة الاولى لهم ، ثم عزفوا عنه فى المرحلة الثانية .

فجبران كتب القصة فى عام ١٩٠٥ «عرائس المروج» ، وعام ١٩٠٨ « الأرواح المتمردة » ، وعام ١٩١١ « الأجنحة المتكسرة » ، وبعد ذلك « ما عاد اليها الا نادرا ، وانصرف الى المقطوعه من نوع الشـــعر المنثور ، والى المثل والموعظة » على حد تعبير ميخائيل نعيمة . فلماذا ؟

لأن القصة او الرواية تعتمد فى بنائها الفنى على مقـــدرة الأديب على بلورة المعالم المميزة لشخصية ابطاله فى استقلال عن شخصيته هو ، وأن تعيش هذه الشـــخصيات حياتها عبر مسار ملىء بالتغيرات والتناقضات ، والأديب مدعو بذلك لانضاج نتاجه فى اطار تعميق علاقته بالواقــع .

« واذا كان الأديب الرومنطيقى مازال ينضـــج ادبه ، فى المرحلة الأولى لهذه الحركة ، ويحــاول كتابة فنى القصة والرواية فى اطـــار علاقة مازالت قائمة بينه وبين الواقع ، اى اذا كان يحـاول امتـلاك الواقـــع فى اعادة صياغته فنا قصصيا أو روائيا ، فانه مع عزوفه ، عاجز عن امتلاك الواقع بل مع تحقق عـــلاقة القطع معه ، كان يعزف عن انضاج فنى القصة والرواية ، لينضج ، فنيا ، اعادة صياغة ذاته النامية نحو عزلتها ، الباحثة فى يأسها عن البديل » .

لذلك ، نزعت الرومنطيقية فى مرحلة نضجها الى الشعر ، وكان الرومنطيقيون فى غالبيتهم من الشعراء .

ثانيا ــ محاولة تغيير القصـــيدة العربية :

أمام عجز الأشكال الأدبية القديمة ، بحث الرومنطيقيون عن أشكال جديدة (لتقول تحول الواقع ، حســـب وعيهم) خاصة فى آداب الغرب وفنونه . لذلك تطرقت الرومنطيقية الى النواحى التقنيه فى القصـــيدة العربية « الملجومه ببجور الخليل واوزانه » وحاولت التجديد فى بنيتها . ونحى الرومنطيقيون اللبنانيون ثلاثة مناح فى ذلك :

المنحى الأول ، وتمثل فى محاولة الخروج على بنية القصـــــيدة العربية التقليدية ، فيما سمى بالشعر المنثور .

المنحى الثانى ، وتمثل فى بعض التغييرات ، التى لم تعـــدل فى بنية ما عزفوا عنها « ليعودوا الى نظم الشعر وفق قوانينه الكلاسيكية » .

المنحى الثالث ، وتمثل فى بعض التغييرات ، التى لم تعدل فى بنية القصيدة الكلاسيكية ، مثل : شكل الالتزام بالقافيه ، والتصرف ببحـــور الشعر ، وازدهار التوشيح الأندلسى .....

« وعليـــه كان من الطبيعى أن تأتى محاولة الريحـــانى المتأثرة بالغرب ولذلك محاولة جبران ورشيد أيوب وغيرهم ، عاجزة عن أن تصل الى تميزها . وأنى لهـــا والمجتمع اللبنانى يمر بمرحلة تحـــول مازالت فى بداياتها الغامضة الملتبسة ، والفنون الأدبية مازالت ايضـــا فى بدايات تكونها الجديد تستنهض أدواتها وسبلها ! . لقد أجهضت هذه المحاولة . ان ولادتهـــا الأدبية كانت تنتظر نضـــــج ظروفهـــا الموضوعية : الاجتماعية والأدبية . أى مرحلتنا الراهنة حيث كان للقصيدة النثرية تألقها مع المـــاغوط وأنسى الحاج وخاصة ادونيس » . وتستدل الكاتبة على ذلك بمقطع نثرى من قصيدة أدونيس «مفرد بصيغة الجمع» :

* « لم تكن الأرض جسدا كانت جرحـــا

كيف يمكن السفر بين الجسد والجرح ، كيف تمكن الاقامة ؟

أخذ الجرح يتحول الى ابوين ، والسؤال يصير وطنا .

اخرج أيهـــا الطفل الى الوطن » .

المكتبة الأجنبية

ألف عام وعام على المسرح العربي

للباحثة السوفيتية : تمارا الكسندروفنا بوتيتسيفا .

ترجمة : توفيــق المؤذن
عرض وتقديم : ناصر عبد المنعم

مازالت مشكلة تحديد عمر مسرحنا العربى مطروحة على الباحثين المختصين رغم تقديمهم اسهامات نظرية قيمة يمكن حصرها ، متبلورة ، فى اتجاهين رئيسيين : اتجـاه يؤرخ للمسرح العربى ابتـداء من عام ١٩٤٨ حين عرض مارون النقاش « بخيل » موليير متـأثرا بفن المسرح الاوروبى . ويرى أصـحاب هذا الاتجـاه أن فنون الارتجال وتمثيليات خيـال الظل وما اليها من انشطة فنية ، تحوى عنـاصر الفرجـة والمسرحية ، ليست سـوى بدايات ساذجة لا ترقى الى مسـتوى الفن المسرحى الجدير بالاعتبـار . والاتجـاه الثانى يعود بتـاريخ المسرح العربى الى اشـكال مسرحية قديمة كانت نتـاج البيئة الثقـافية والاجتماعية فى المنطقة العربيـة ، امتـدت بتأثير ملموس على المسرح الحديث .

ويستطيع الباحث فى المسرح العربى أن يتبين ان المختصين الأوربيين يبحثون ، فى تاريخهم عن الطور الأخير الذى وصل اليه مسرحهم هم ، من حيث وجـود مبنى وخشبة مسرح على النسق الايطالى وسـتارة وصالة ومتفرجين وريبرتوار ... الخ ، بشـكل تأتى معـه تصوراتهم احادية ومحملة بالأحـكام المسبقة . والكتاب الذى نعرضه يقـدم وجهة نظر أخرى تختلف عما تقدمه « المركزية الأوربية » التى يقـول عنهـا المستشرق السوفيتى « ن . أ . كونراد » انهـا « تخفى وراءها دائما التطبيق الميكانيكى للمقولات والكشوفات فى تاريخ وثقـافة البلدان الغربيـة على الظواهر الملاحظـة فى تاريخ وثقافة البلدان الشرقية » (الكتاب صـفحة ٧) .

تبدأ الباحثة بتنفيذها لآراء القائلين بأن المسرح العــــربى مازال فى مرحلته الجنينية ، وفى مقدمتهم المؤرخين البورجوازيين والنقـــاد المسرحيين فى أوربا وأمريكا الذين حين يعترفون بوجود المسرح العربى ينفون عنه صفة الأصالة والعراقة ويعتبروه نسخة من المسرح الأوربى أو يقتصر عندهم المسرح فى الشرق على المسرح اليـابانى والصــينى والهندى والاندونيسى ويضيفون فى حالات نـادرة فارس وتركيـا .. وتتساءل الباحثة . اذا ما عرفنا أن الأدب العربى لم يحظ باهتمـــام الباحثين الا منذ وقت غير بعيد . فهل نعجب اذا ما بقى المسرح العربى عندهم ، ولمثل هذه الفترة الطويلة ، « بقعة بيضاء » فى تاريخ الثقافة العربية ! وتحدد منذ البداية موقفا حاسما من القضية : عنــاصر الفن المسرحى عند العرب كانت موجودة فى كل مكان ، فى البلدان المجاورة ، وفى الأوساط المحلية ، فى رقص القبائل الافريقية ، وفى طقوس الشعوب العربية ، فى فن الرواه الجوالين وفى الطقوس الدينية ، لذلك فمن الغريب القــول أن المسرح العربى لم يظهر لا منذ فترة قريبة » .

ان يعقوب ٠م٠ لنداو الأســتاذ فى جامعة بنسلفانيا وصاحـــب اول محاولة عربية جادة لالقاء الضوء على الظاهرة الثقافية والاجتماعية للمسرح العربى ينتهى فى بحثــه الى أنه بينما كان منشأ وتشـــكل الآداب والموسيقى والفن التشكيلى فى البلدان العربية راسيا على قاعدة من التقاليد القومية ، فان المسرح المحترف قد أخذ ابعـــاده فى منتصف القرن التاسع عشر فقط . وذلك بعد أن نقل وزرع فى تربة بكر وبقى فى أساسه غريب المنشأ . فهل هذا ممكن ؟ ان الأدب والموسيقى والطقوس الدينيـــة بموضوعاتها المحليـــة ونماذجها الشعبية واحداثها المستمدة من الواقـــع العربى . قد حملت فى ذاتهـــا عنـــاصر الفن الدرامى قبـــل القرن التاســـع عشر بكثير ، وبالتالى ازالت « بكارة » تلك التربة التى تحدث عنها لنداو ، فأى حديث هذا عن غربة المنشأ ؟

أما استاذ جامعة هارفارد « الكساندر جيب » فان كتابه « الادب العـــربى » ، كما ترى تمارا الكسندروفنا ، درة فريدة من درر عـــدم الثقة والارتياب أو بالأحرى من درر الجهل بالمسرح العربى . ان كــل ما حــواه الكتاب يمكن تلخيصه فى عبارة واحدة : « ظل مسرح خيـــال الظل فى حـــالة جنينية ، وولدت الدراما العربية ميته » . ودار العلماء الفرنسيون فى فلك « المركزية الأوربية » ، اما النقد المسرحى الألمـــانى المعروف بدقته وشموله فلم يخط تقريبا اى شىء عن المسرح العـــربى

وعن الناحية العملية فيه اللهم الا اشارة الى النص المسرحي وردت فى كتاب من خمسة اجزاء بعنوان « تاريخ الأدب العربي » تأليف ك. بروكلمان ، وفى اعمال اخرى مخصصة لمسرح خيال الظل . اما اعمال العلماء السوفيت فغالبا ما تشير الى الأدب المسرحي فى حواشيها فقط ، يستثنى من ذلك اعمال كراتشكوفسكى ، واعمال كريمسكى بشكل خاص ، وآخرون .

وعن جهود الباحثين العرب ترى الكاتبة ان رجال المسرح العربي شرعوا بدراسة مسرحهم منذ بداياته وحتى ايامنا هذه بشكل حقيقى وجدى ومنتظم وقدموا ابحاث لا يستهان بها منها كتب المسرحيين المصريين زكى طليمات ، واحمد رشدى ، رشدى صالح ومحمد مندور ومحمود تيمور وكذلك استاذ جامعة بيروت الأمريكية محمد يوسف نجم والناقد المسرحي التونسي بن حليم حمادى والباحث السورى سليمان قطباية ومذكرات فوزى فهمى واعمال المسرحي التونسي المعروف محمد عزيزة .

وتمضى الباحثة فى استعراض الاجابات السابقة على لغز اهمال العلماء والفلاسفة العرب ، وهم الذين حملوا لواء متابعة ما بداه اسلافهم من الفلاسفة اليونانيين ، لأدب اسخليوس وسوفوكليس ويوريبيدس المسرحي ، ولماذا اسقطت عن سابق تصميم فن اعمال ارسطو التى تبحث فى علم الجمال ، تلك الفصول المخصصة لفن المسرح عند ترجمتها الى العربية او اساءوا فهمها فترجمت « الكوميديا » فى كتاب فن الشعر على انها « الهجاء » وترجمت التراجيديا على انها المديح !

احدى النظريات تعزو عدم امكانية قيام مسرح عربي الى حياة الترحال التى كانت تعيشها شعوب المنطقة بينما يتطلب فن المسرح متفرجا مستقلا ومن اتباع هذه النظرية « زكى طليمات » . ولكن «بغداد» فى العصر العباسى و « دمشق » فى عهد الخليفة معاوية والاسكندرية مركز الثقافة القديم » والقاهرة ذات الالف عام والمراكز العريقة للثقافة الاسلامية فى تونس والمغرب كل هذه المدن العربية الكبيرة كان بوسع المسرح ان يزدهر فيها ويتطور !

وهناك راى يقول ان فن المسرح اصبح معروفا فى البلدان العربية بفضل توثق العلاقات مع الحضارة الأوربية ، اى فى القرن التاسع عشر ، كأن علاقات هذه البلدان كانت قبل ذلك مع شعوب لم تعرف فن المسرح المتطور (مسارح الشرق كالمسرح اليابانى والصينى والهندى والفارسى تدحض هذا الراى بسهولة) . واكثر النظريات انتشارا حول موضوع تاخر ظهور المسرح العربي تنطلق من موقف

القرآن الذى يحرم فى رأى أصحابها تصوير الوجـوه البشرية .. وتناقش الباحثة هذه النظرية بالتفصيل ، ملقية الضوء على بعض النقاط أهمها :

* أن نصوص القرآن تخلو من الاشارة الى هذا الموضوع بشكل محدد ومباشر .

* ان هذه المحرمات ذات مغزى ومصدر تاريخى هو مواجهة المعتقدات الوثنية عن طريق تحريم تصوير اى من الكائنات الحية وأصبحت تعتبر كل محاولة لتقديس الأصنام أو ماشابهها من أفدح الذنوب .

* أن الفن التشكيلى استمر رغم التحريمات بفعل الحياة وديناميكيتها وتناقضاتها التى ادخلت تغييرات على أكثر المحرمات تشددا ، وما ضمه الأدب العربى من وصف لمحرمات عشقها العرب مثل الرهان على الخيول المشتركة فى السباق والصلب الثمار بالزهر والزد ، وكذلك تربية الحمام والخمر .

* فلماذا كان على الفن المسرحى وحده ان يتمسك بالتعاليم بهذه الصلابة والدقة ؟

هناك تفسير آخر يقول : ان المسرح يتطلب مشاركة المرأة فى التمثيل ، وكان ظهور المرأة على خشبة المسرح أمرا غير مقبول .. والتجربة العملية للمسرح العالمى تدحض هذه الحجة ، فعندما كانت الأعراف الدينية أو الاجتماعية تحرم ظهور المرأة على خشبة المسرح ، كان الرجال يمثلون ادوار النساء (المسرح الاغريقى — الرومانى القديمين ، المسرح الصينى ..) ، ويربط بعض العلماء عدم امكانية الظهور المبكر للمسرح فى العالم العربى بالصعوبات اللغوية ، اى غياب اللغة العربية الواحدة المفهومة من قبل جميع المتفرجين فى آن واحد . وهذه عقبة لاتزال موجودة بالفعل فى ايامنا هذه ، وتسبب مشاكل وصعوبات اضافية فى الحياة المسرحية ، ومن المستبعد اعتبار هذا سببا فى تأخير ولادة المسرح العربى لأن فن المسرح لم يطمح فى مراحله الأولى فى أى بلد من البلدان الى الانتشار والفهم فى كل المناطق دفعة واحدة ، ومن قبل كل طبقات الشعب مباشرة . بالاضافة الى ان عدم وجود النص المسرحى لم يعن ابدا عدم وجود فن مسرحى . كما انه فى علم يمضى يتم كشف نصوص اصلية جديدة لمسرحيات عربية . واخيرا هناك نظرية محمد عزيزة «الصراعات الأربعة» التى يعتقد فيها أن الصراع شرط أساسى لقيام الدراما

فى أى مجتمع .. وهو يحدد الصراعات مستدلا بأمثلة من المسرح الاغريقى كالتالى : « الصراع العمودى » الانسان والتظلم العلوى — ارادة الاله « بروميثيوس » . والثانى الصراع الأفقى بين الفرد وقوانين المجتمع « انتيجونا » . والصراع الثالث هو « الديناميكى » الانسان وقدره المحتوم (الفرس لاسخيلوس) ، واخيرا « الصراع الداخلى » الذى يكون فيه الانسان مصدرا لتعاسته « أوديب » . وينفى محمد عزيزه امكانية حدوث هذه الصراعات فى العالم الاسلامى . ولا شك ان فرضية محمد عزيزه جديره بالاعتبار ولكنها لا تخلو من مطاعن كثيرة ، فالارتباط بنظام اجتماعى معين ، والتعصب المترمت قد وجدوا منذ اقدم العصور عند كل الشعوب ، ومع ذلك لم يستطع هذا الوضع اعاقة تطور الفن بشكل كامل .. كما أن المجتمع العربى عرف اشكال الصراع والا فماذا نسمى تبدل السلالات الحاكمة بأنماطها واخلاقها وقواعدها الحياتية ومفاهيمهاالدينية؟ وماذا عن النزاعات والحركات الداخلية المستمرة ؟ ان العملية التاريخية لقوانين تطور الثقافة برهنت على أن ولادة المسرح القومى الحقيقى فى اى بلد لابد وأن يسبقها تطور عناصر مختلفة مما يؤسس للمسرح مع مقدمات فولكلورية وثقافية (الروحية منها والمادية) يؤدى تراكمها بعد مرور العشرات والمئات من السنين الى نشوء العرض المسرحى الأول . لقد حاول الباحث السورى سلمان قطاية الكشف عن مصادر المسرح العربى فى الطقوس والحكايات وعروض خيال الظل ، وبرهن الناقد المصرى فوزى فهمى فى اطروحته على وراثة المسرح المصرى المعاصر للاشكال الشعبية القديمة .. اما محمد عزيزة فانه عندما بنى نظريته ، لم يوفق تماما فى اختيار عناصرها ، فهو عندما اسسها على المفاهيم الدينية فقط اهمل الخواص الثمينة لطموح الشعب الأزلى منه الى التمثيل ومن التشخيص ، ورفض ان تكون لهما علاقة بما يسمى بالمسرح العربى الحديث .

وتنتهى الباحثة الى ان مختلف الفرضيات عاجزة ، وتقرر السير فى طريق آخر ، انه ليس هناك اى لغز ، وان فن المسرح العربى قد ولد ولادة طبيعية حسب ما اقتضته العملية فى تطور الثقافة العربية وبما انه لم يفلح احد حتى الآن فى نقض برعدم وجود المسرح العربى ، افليس من الاسهل ان نبدأ من البرهان على انه كان موجودا منذ زمن بعيد جدا . منذ الف عام وعام !

يقول المثل العربي « لكل شجرة ظلها ولكل بلد طباعه » والمسرح عبارة عن انعكاس الرأى الشعبي فى الطباع والأحداث الاجتماعية والظروف العامة . المسرح هو الخشبة المسرحية والمتفرجون .. ان هذين المفهومين ثابتان فى المسرح الأوروبى وقلما يثيران الشك واختلاف وجهات النظر . اما فى الشرق فالأمر يختلف ، لأن الظروف التاريخية الفريدة ، والتقاليد القديمة . والوسط السكانى ، وايقاع الحياة ، ونفسية ومزاج الشعب ، كل تلك امور خلقت جوا خاصا تماما لأفن المسرحى . الممثل والمتفرج هما العنصران الأساسيان للفن المسرحى ، قد يغيب مؤلف النص وقد تغيب الخشبة ولكن لابد من وجود الشخص الذى يقوم بالعرض والشخص الذى يتلقاه .

وتخصص الباحثة الجزء الاكبر من كتابها لتتبع المظاهر والأشكال المسرحية : المسرحية الدينية (التعزية) اقدم الأشكال المسرحية فى العالم الاسلامى والتى قد نجد لها معادلا عند المسرح الأوروبى فى المسرحيات الدينية المسماه بالرغبات الربانية ، وتقارن التعزية احيانا بالتراجيديا الاغريقية ويرى بعض الباحثين فيها تعبيرا عن الزردشتية وآخرون يرجعونها الى الملامح البابلية وقد دخلت الموسيقى والفرجة الى الاحتفالات الدينية والمواكب والطقوس فى جميع الدول الاسلامية.. بالاضافة الى احتفالات فصول السنة والأعمال الزراعية وما لها من مواكب ممسرحة لاستدرار المطر .. وفى الالعاب الشعبية .. قد تكون حنين المسرح ونما فى ظل الوحدة المتماسكة للمراسم الدينية ومواكب العبادة والالعاب الشعبية . وبهت بعد ذلك مغزاها الدينى بينما بقى حس الفرجة ، ونمت بذور المسرح .. وتمضى الباحثة فى رصدها للأجناس الأدبية التى تعود الى القرن العاشر الميلادى لتجد واحدا يمكن نسبته الى المسرح بشكل مباشر انها « المقامات » التى تحتوى على بدايات الحوار وبالتالى الأدب المسرحى .

وتسوق حكاية ذات مغزى كبير وهى تحت عنوان « حاول جهده » وفيها يتضح أن العرب قد استوعبوا فن التمثيل فى القرون الوسطى على يد معلمين مختصين .

« يقول احد المهرجين : عندما كنت لا ازال صغيرا اتعلم حرفة التمثيل ، كان معلمى يقول لى : **اذا اردت اضحاك الناس فافعل عكس ما يطلبونه منك : اذا قالوا لك مثلا ، اذهب ، فابق ، واذا قالوا : ابق ، فاذهب . وقل لهم فى الصباح : مساء الخير وفى المساء : صباح الخير »** .

والفارس الشعبي « الفصل المضحك » كان له مطوره من الجوالين اطلق عليهم أسم « المحبظين » الذين قدموا عروضا انتشرت في الشرق العربي وهي تشبه اكثر ما تشبه الـ Fobliau الفرنسية ، والكوميديا ديل آتي Commedia dell'arte ، ثم تقدم نماذج من العرضين الشعبيين مسرح خيال الظل ومسرح العرائس ، وكذلك من صندوق العجائب الذي يعتبر احد اصول المسرح العربي الحديث .

ان العناصر الممهدة للمسرح في العالم العربي سارت في طريقها الخاص دون الارتباط بالمسرح الأوربي الغربي على الرغم من وجود شيء من التوازي في بعض الحالات .. وتصل الباحثة الى النقطة التي يعتبرونها بداية المسرح العربي ! رافضة انها البداية فقد سبقتها الأدب الرائع ، والفولكلور الغني ، والموسيقى المتميزة ، وفن الرواة والحكواتية ، والكوميديا الشعبية ، ومسرح خيال الظل والعرائس المتطور أن جد . وترى انه لا يمكن الانتقاص من اهمية مارون النقاش ولكن من الخطأ اعتبار عرضه الأول قد تم على فراغ .

تتناول الكتاب رواد المسرح العربي الحديث في مختلف البدان العربية (في الشام ومصر والمغرب العربي) لتصل الى تكون المسارح الوطنية والملامح والسمات المميزة للمسرح العربي المعاصر ، مشاكله وآماله ، عثراته وطموحاته .. وتقول الكاتبة اخيرا :

ان هذا الكتاب ليس دراسة شاملة ، كاملة لكل النواحي وليس كتابا مدرسيا ، بل هو مجرد محاولة التمعن في تاريخ الفن المسرحي العربي . هذا التاريخ الذي ظل مجهولا تماما لفترة طويلة ، حتى ساد الاعتقاد انه مبتكر ، ومفاجيء ودخيل ..... لقد شق المسرح طريقة عبر كل التحريمات والقيود الاجتماعية ، لقد ظهر في كل مكان في ساحات المدن ، في المقاهي وسهرات السمر ، في قصائد الشعراء المرتجلة وحكايات شهر زاد ، في الاحتفالات والطقوس القديمة ، في قصص المداح المشوقة ، وخلف الستارة البسيطة لمحركي الدمى ، ظهر ، ونما ، واشتدت قواه ، حتى اتخذ حرفيته .

رسالة بولندا

المسرح الموسيقى والمسرح الشعبي في بولندا

انتصار عبد الفتاح

على مسرح « اتينــــوم » بالعاصمــة وارســـو ببولنـــدا قــدمت اكاديمية المسرح عرضا فنيا من المسرح الموسيقى بعنوان الاخلاق السيئة ! وتدور حول العلاقة بين الأبناء والآباء واسلوب حياتهم فالأبنـاء لهم وجهة نظر خاصة ويبحثون عن أسلوب حياة يتفق مع الواقع والآباء يحرصون على ابنائهم من وجهة نظر اخرى وبشكل مختلف عنهم فلكل طرف نظرته الخاصة بالحياة ومن خلال هذا المنطق يبدأ العرض على خشبة المسرح الخالية من اى ديكور سوى الفرقة الموسيقية المصاحبة للعرض وتتكون من عازف بيانو وعازف كى بودرز وهى مجموعة آلات كهربائيـــة تعطى ابعاد ومؤثرات حقيقية وعازف درامز (الطبول) ٠

ولقد اعتمد المخرج وهو فى نفس الوقت المعد لسيناريو العرض (اندريه ستشيلسكى) على مجموعة من الاغانى المختلفة المعبرة عن احداث الحياة اليومية وابرزها فى حوار موسيقى حركى يخدم الفكرة التى يريد أن ينفذها فلا يوجد نص مكتوب وانما العرض عبارة عن مجموعة من الاغانى وموسيقى مصاحبة للعرض ولقد استعان المخرج ببعض الأعمال الموسيقية الأمريكية لمؤلفين موسيقيين مثل توماس ووالير ٠

يبدأ العرض بدخول ممثل شاب يخاطب الجمهور معلنا انه لا يوجد نص بالمعنى المعروف ولكنه سيتحدث بلغة الموسيقى وسرعان ما يدخل باقى الممثلين (حوالى عشرون ممثلا) ليبدلوا العرض المسرحى من خلال استعراض لرقصات وحركات تعبيرية موسيقية تعتمد على مهارة الممثلين على الحركة والانتقال من مشهد الى مشهد من خلال المستوى العالى للياقة البدنية التى تساعدهم على الحركة السريعة فالممثل يستطيع ان يتحول من خلال جسمه الى طفل او كهل ويمكنه ان يتحول الى نبات زهرة مثلا او الى حيــوان (قط ــ سبع ــ كلب) مع استخدام الاصوات المختلفة لتقليد الحيوانات

اواصوات من الطبيعة – رياح، سقوط مطر ، مماجعل ايقاع العرض سريع ومتلاحق ولقد اعتمد ايضا على استخدام الممثلين كديكور لبعض المشاهد من خلال تشكيل المجموعات وتحويلها الى اشكال مختلفة مثل (سفينة – بيت – سرير – آلات موسيقية) ٠

ونلاحظ فى هذا النوع من المسارح فى بولندا المستوى العالى للممثلين فى التعبير الغنائى ويرجع هذا الى اسلوب التدريس فى اكاديمية المسرح هناك تسمى (للصولفيج الغنائى والايقاع الحركى) للتدريب على الغنـــاء والحركة الايقاعية المسرحية ٠

ومن الملفت للنظر فى هذا العرض ان اسلوب الموسيقى المتبع فيه اخذة شكل اعداد وتوزيع موسيقى والذى قام به كل من يان راتشكوفسكى وبولنتا شينكيفيتش دون الاعتماد على وجود موسيقى خاصة ومؤلفـه للعرض ولعل هذا يرجع الى سيناريو الاغانى الذى اعده المخرج من خـلال اختياره لتلك الاغانى والتى استطاع من خلالها ان يعبر عن فكرته واسلوبه بشكل اكاديمى مدروس ٠

للعـام الخامس على التوالى قـدم المسرح الحديث بوارسو مسرحية « باستورلوكا » تاليف الكاتب البولونى « ليون شيللر » واخراج المخرج البولونى « انج لرت » بالتعـاون مع المخرج المصرى د/ هنـاء عبد الفتاح

وكلمة باستورلوكا تعنى اغانى الرعاة (رعاة الابل) ٠ والباستورلوكا مسرحية تعتمد على التقـاليد الشعبية البولندية وتتمثل اهميتها فى انهـا تقـدم الدراما الشعبية اى الدراما القـائمة على الاغانى والرقصات الشعبية والاشكال التمثيلية الشعبية ايضا من خلال سرد حكـاية خروج آدم وحواء من الجنة ومولد السيد المسيح ولا شك ان هذه المسرحية نجحت نجاحا كبيرا ليس فقط على المستوى الفنى الراقى للعرض ولكن ايضا على المســتوى الجمـاهيرى الشعبى وهذا يرجع الى الشكل الذى عرض به موضوع المسرحية كان قريبا جدا من البولون ومن مشاكلهم واحلامهم وآمالهم ٠

وليون شيللر كاتب المسرحية يعتبر من رواد المسرح البولونى المعاصر ولد عام ١٨٨٧ م وتوفى عام ١٩٥٤ م

وكان مخرجا وممثلا وناقدا ومنظرا للمسرح البولونى المعاصر ٠ وتطورت أعماله التى قام باخراجها وانقسمت الى ثلاث اقسام القسم الأول للتيار الشعرى المسرحى والذى أطلق عليه المسرح الخالد ٠

القسم الثانى التيار السياسى للمسرح والذى اطلق عليه المسرح اليسارى المعاصر ٠

والقسم الثالث المسرح الغنائى الراقص ٠

وتعد هذه المسرحية احد المعالم الاساسية لهذا المسرح ، ولقد قام ليون شيللر بمحاولات للبحث عن جذور الثقافة والتقاليد الشعبية البولندية الاصلية من خلال البحث عن صور واشكال مسرحية داخل التراث البولونى الشعبى وخلق هذا التراث وابداعه أو تشكيله وتقديمه على خشبة المسرح البولونى ٠

اسلوب عرض المسرحية :

يعتمد عرض المسرحية على الغنــاء والرقص الشعبى من خلال ديكور عبارة عن هيكل خشبى لكنيسة ويتحول هذا الهيكل الى كوخ صغير ثم الى غرفة فلاح ثم الى عرش ويستغل فى البداية لعرض لوحة آدم وحواء وخروجهما من الجنة الى الارض ٠

وقد تمت الاستفادة من طرف المسرح بوجود ما يشبه بيت ريفى قديم ولقد كان توظيف الرقصات الشعبية البولندية (المازوكا والبولكا) توظيفا دراميا رائعا وخاصة ان الممثلون يمتازون برشاقة عالية فى الرقص التعبيرى وموهبة عالية فى الغنــاء ويرجع هذا الى اسلوب التدريس والتدريب فى اكاديمية المسرح فلا يوجد ممثل ذو جانب احادى ولكن يوجد الممثل الشامل الذى يستطيع أن يغنى ويرقص فالممثل هنا يعتبر مادة لينة يستفاد منها وتشكل بالطريقة التى تفيد العرض وبدون هذه المميزات لا يصلح ان يكون ممثــلا ٠

فالمسرح هنا قائم اساسا على الممثل ولكن المثل الذى يحمل داخله قدرات فنية هائلة ٠

الاسلوب الموسيقى فى هذا العرض :

ان ما يلفت النظر فى الاسلوب الموسيقى المتبع فى هذا العرض هو

استغلال بعض الآلات الشعبية البولندية يعزف عليها الممثلون داخل العرض المسرحي بشكل ساعد على ابراز المواقف الدرامية المطلوبة ، وكذلك توظيف المؤلفين الموسيقيين «لينا شاهلين » و «بيانا كلاكينسكا » للالحان والتراتيل الدينية وتوزيع الأصوات (سوبرانو — الطو — التنبور — الباريتون) داخل العمل المسرحي من خلال غناء الممثلين والمعروف ان هذا النوع من الغناء الكورالى يعد من اصعب الأنواع لإنها قائمة على تعدد الأصوات .

الباستوراوكا بين الاخراج البولندى والاخراج المصرى :

ان تجربة اشتراك مخرج مصرى فى هذا العمل الفنى الكبير يحتاج الى تعقيب من خلال المخرج المسرحي المصرى د/ هناء عبد الفتاح الذى يقول ..

لقد تم اختيارى من قبل مدير اكاديمية المسرح بوارسو وهو مخرج مسرحى للاستفادة بامكانياتى خاصة انه قد علم اننى قمت فى مصر بالاستفادة من التراث الشعبى وفى عمل تجارب مسرحية اهمها تجربة دنشواى المسرحية ولا شك ان اشتراكى فى هذا العمل كان تجربة مفيدة جدا لمعايشة تجربة تقوم على الاستفادة من التراث الشعبى بمختلف اشكاله وانواعه وصياغته فى عمل درامى مسرحى .

دورى كمخرج مساعد اعطانى امكانية الاستفادة من تجربتهم وفى نفس الوقت اعطاء بعض الملاحظات وخاصة فيما يتعلق بالايقاع العام للعمل المسرحى والحركة فى بعض المشاهد .

اما عن تمثيلى لدور ملك الحبشة فقد اديته بالصدفة عندما غاب الممثل وكان على كمخرج مساعد ان انقذ الموقف فلعبت هذا الدور وهو من الادوار التى تحتاج الى جهد معين فى مسالة الحركة والاداء وخاصة وانه باللغة اللاتينية واللغة البولندية .

وبعد تقديمى لهذا الدور اصر المخرج على ان استمر فى اداء الدور لانه وجد كما قال لى ـ شكلا آخر وجديد فى الاداء يمكنه الاستفادة منه •

فى الاعــداد القــادمة

حوارات مــع :

* عبد الرحمن ابو زهرة
* يوســـف شــاهين

دليل المصطلحات الأدبية

ترجمة واعداد : احمد الخميسي

زمـــن :

لادراك مفهوم الزمن فى الأدب ، لابد وان نتعرف ــ ولو فى اضيق الحدود ــ على مفهوم الزمن كمقولة فلسفية ، ترتكز اليها بدرجة او بأخرى لتفسير الزمن فى الأدب .

الزمن ، باعتباره مقــولة فلسفية ، هو احد الأشكال التى تتواجد بهــا المــادة ، والعالم المــادى . فالزمن شكل لوجود المــادة يعكس خاصية رئيسية وعامة لتدفــق وحركة العمليات المــادية ، خاصية : التواصل ، والتتابع ، والتعاقب ، والتطور من حــالة الى اخرى . وللزمن بعد واحد فقط يتمثل فى حركته فى اتجــاه واحد : «الى الأمام» . ولأن العــالم المــادى مستقل عن وعى الانسان ، فان احــد اشــكاله (الزمن) مستقل هو الآخــر عن الوعى الانسانى . ولا يوجــد الزمن وحــده فى الفراغ ، مجــردا او قائمــا بذاته ، اذ يستحيل تواجــده خارج التغير والتتابع الذى ينظم حركة المــادة كما يســتحيل تواجــد العــالم المــادى من دون خاصية التواصل والتعاقب والتطور . والعالم المــادى « لا يتحرك الا فى الزمان » .

والزمن احــدى المقــولات الرئيسية التى يستند اليها الابــداع الفنى . فهو شــكل من اشكال الحيــاة والتفكير ، مثله فى ذلك مثل المــكان .

فى الأدب ، يجرى التعبير عن الزمن بعدة وسائل : بكلمة عابرة فى سياق رسم الشخصية الفنية ، بالموقف الذى تتعرض له الشخصية ، برحلة التطور التى تقطعها الشخصية فى تتابع وتعاقب بالأحاديث التى تدور بين الشــخصيات ، وغير ذلك من الوســائل .

وتعبر الأساطير والحكايات عن الزمن بطريقتها الخاصة ، واذا عدنا الى الليلة الثانية والعشرين من الف ليلة وليلة (طبعة بيروت) ، اطلعنا كيف حمل الجنى حسن ابن الوزير و : « طار به الى الجو .. الى أن نزل به فى مدينة مصر وحطه على مصطبة وتبعه فاستيقظ من نومه » .. وطيران الجنى فى هذه الحــكاية ينقلنا الى عالم سحرى ، ينتصر فيه الانســان على الامتداد المهول للمكان من البصرة فى العراق الى

مدينة مصر . واستخدام الزمن على هذا النحو الأسطورى لا يهدم الزمن الواقعى فى الحياة ، بل يقودنا لاستشراف الامكانيات الانسانية الهائلة للسيطرة على الطبيعة ، ويفسح للخيال مجالا لاجتياز موانعهما .

ويعد الزمن من أهم القضايا التى تواجه الكاتب ، سواء على المستوى الفكرى أو الفنى حتى حينما يعبر الكاتب من حركة الزمن بصورة غير ملحوظة ويستخدم الفعل الماضى : « كانت مع أبيه من قبل . خدمتهم كلهم » (قصة جرح مفتوح ـ ادوارد الخراط) ، أو : « من أيام ما سموا النيل نيل ، ونقلوا العاصمة من الجبل للضفة » (قصة جمال الكراسى ـ يوسف ادريس) ، وأيضا حينما يلجأ الكاتب الى تذكير القارىء بالزمن على نحو واضح ، كما هو الحال عند الكاتب الانجليزى « فيلدنج » فى رواية « تاريخ توم د. جونس » ، اذ يمنح المؤلف لنفسه حرية تمكنه من التحليق فوق الأزمنة ، للنظر فى « عصور الظلمة ونوم العالم » ويتعمد تذكير القارىء بالزمن حين يكتب : « قصتى هذه ستتوقف تارة .. وتارة أخرى ستحلق » .

ولقد تعددت وسائل الأدباء وتجاربهم الفنية فى استخدام الزمن بصورة أو بأخرى وتحفل قصص الخيال العلمى بمحاولة استباق الزمن ، وتصور عالمنا بعد قرون طويلة ، مثل روايات هـ.ج. ويلز وجول فيرن .

وقد سعى الأدب فى عصره الأول الى محاولة المطابقة بين العمل الأدبى والزمن الواقعى فى الحياة . وتصدت الدراما اليونانية الى ذلك، وحدد ارسطو فى كتابه فن الشعر : « التراجيديا تحاول جاهدة أن تقع تحت دورة شمسية واحدة » (أرسطوطاليس ـ كتاب فن الشعر ـ حققه د. محمد شكرى عياد ـ القاهرة ١٩٦٧) .

ولذلك لجأت الدراما الكلاسيكية الى الالتزام بالوحدات الثلاث (الزمان ، المكان ، الحدث) ، بحيث يمكن بدرجة أو بأخرى مطابقة الزمن الفنى بزمن الواقع . وقد حدد « بوالو » زمن الدراما فيما بعد بأنه : « ينحصر فى ليلة واحدة » ، وتلقت وحدة الزمان باعتبارها شرطا مبدئيا ، بدور كبير فى انضاج وتطور الأحداث داخل الدراما .

وقد يلجأ الكاتب الى اطلاق الزمن ، أو ايقافه ، أو تمديده ، لكى ينقل للقارىء حالة بطله النفسية ، وهى وسيلة يلجأ اليها دستيوفسكى فى أغلب رواياته . أيضا فان ايقاف الزمن وسيلة معروفة

استعان بهما تولستوى فى « الحرب والسلام » ، بهدف افساح المجال لافكاره الفلسفية . ومن الشائع كذلك الرجوع بالزمن الى الوراء .

فى القرن التاسع عشر اعتمدت أعمال واقعية كثيرة على انشاء مواجهة بين زمنين ، الماضى والحاضر ، وفى ضوء تلك المواجهة تتكشف الشخصية الفنية وتتضح . وتتيح هذه الوسيلة امكانية المقارنة بين عصرين ، واحياء الصلة بينهما ، وتعرية نواقص الحاضر والماضى ، وهذا ما فعله المويلحى فى « أحاديث عيسى بن هشام » ، فقد بعث من الموت باشا تركى وجعله يقوم مع عيسى بن هشام بجولة فى القاهرة ، تتكشف فيها لوجه النقص فى النظم والمؤسسات القضائية والادارية وغيرها . وتستهدف مواجهة الزمنين أحيانا اذكاء روح الكرامة فى الشعوب بتذكيرها بالفارق بين ماضيها البطولى وحاضرها المستكين .

فى القرن التاسع عشر ، بدا أن مجرى الزمن ومداه شرع فى التحول ليصب داخل الظاهرة الفنية ليزيد من توتر الحوار ، والاسلوب ، ويزحزح حدود الشخصيات ، والأنواع الادبية .

فى ادب القرن العشرين اخذت الشخصية الفنية تلوح وهى مثقلة بالاحساس بالزمن ، وجعلت تذكرنا بخواص الزمن المتفجرة : « الزمن يرغمنا على قول كل ما لدينا فى عبارة واحدة ، لأنه لا يتسع لعبارتين» (فوكنر) . « فلننصت الى زمن الكواكب » . (بريشفين) . «لابد من ادخال الزمن ، كعنصر فى العمل الادبى ، بحيث يقف على قدم المساواة مع الشخصيات الفنية ، ان لم يزد . . « (ك . فيدين) .

وقد نشب خلاف فكرى حاد بين المدرسة «الواقعية» ، ومدرسة («العصرية» . « الحداثة » (مودرنيزم) بصدد مفهوم الزمن فى الأدب . وقد سعى ممثلو « العصرية » بكل الطرق الى هدم « الزمن فى الأدب » نتيجة لافتقادهم الثقة فى امكانية تطور المجتمع وحركة التاريخ . وتعد رواية جيمس جويس « اوليسس » من اشهر تلك المحاولات ، وفيها يبين تصور الكاتب للزمن باعتباره حالة من السكون ، وحاول بروست فى روايته : « البحث عن الزمن الضائع » أن يجرف الزمن الموضوعى والذاتى ، وأيضا فان الكثيرين من الكتاب ، مثل بيلنيك فى روايته : « دوس باسوس » ، سعوا الى تدمير الزمن بانشاء الفن الروائى على اساس فترات من الازمنة تسبح مختلطة فى الفوضى . ولم تخلف تلك المحاولات من بعدها سوى شخصيات فنية ، معلقة فى الهواء ، خارج الزمان والمكان ، تنعدم الصلات فيها بالحياة والواقع ، وتومىء الى دنو الكارثة ، وهى تجوس كالأطياف داخل العمل الأدبى .

وعلى حين لم تقوض الاتجاهات الواقعية مفهوم الزمن ، فانهـا لم تتوقف عن البحث عن طرق جديدة للتعبير عن الزمن . وبينما تراجعت مواجهة الماضي بالحاضر ، اخذ كل من الزمنين ينصهر في الآخر وينسكب « ماكان » في « يكون » ، فيتغنى الحاضر (يكون) ويزداد ثراءا واكتمالا فيتجلى طابعه المركب ، ناهضا بالادراك لحركة الانسان والتاريخ .

ان كتاب الواقعية في القرن العشرين ، مثل وليام فوكنر ، وتوماس مان ، قد ادركوا الزمن « باعتباره مفهوما مركبا ، متعدد المستويات » . ولقد وضع هؤلاء الكتاب يدهـم على الانعكاس المتبادل بين مختلف العصور ، والفترات الزمنية المتباعدة ، للتعبير عن الرعب الانساني في مواجهة عامل الزمن ، او لتحليل شعور الشخصية الادبية بعـدم الامتلاء من الحياة لعدو الزمن ، وان كان هذا الزمن يفور بالنشـاط الساطع .

واسفرت اعمال اخـرى عن حقيقـة المجتمعات الراسمالية التى تكسب الزمن طابعا معاديا للانسان حين تشد المرء الى طاحونة يومه . وفى اعمال بعض الادباء مثل هـ.ج. ويلز ، وجـاك لندن ترتسم فى المنظر العـام للزمن ملامح الوجـه الداعى الى تبديل نظم الحياة والمجتمع . وفى رواية « البيت المنفرد » قام وليـام فوكنر بتصوير الزمن وكأنـه شيء مادى ملموس يناصب الانسان العداء ، شيء يمكن ان ننصت اليه « انهم يمرغونه .. فى الارض » ، (فى سجن « بارتش مين » ، حدث تمضى «مينك» فترة الاشغال الشاقة ، هناك فى ذلك السجن مرغ «مينك» سنوات عمره فى التراب ، حتى انه لم يكن يحصيها) .

وترى مدرسـة « الواقعية المشـتركة » حركة الزمن وجريـانه بالتطورات والتغيرات باعتبارها حركة تمضى فى اتجاه الزمن القادم ، وآفاق المستقبل ، باعتبارها « امل الانسانية » على حد تعريف بريشت .

ولا تقف « الواقعية الاشتراكية » ضـد اية وسائل فنية لتنـاول « الزمن » مادامت تؤدى فى النهـاية الى الكشف عن جوهر الواقع ، فى حركته ، وتطوره . وتتمثل خطورة محاولة بروست « البحث عن الزمن الضائع » فى كونها — حين تهدم الحد بين الزمن الذاتى والموضوعى — فانها تؤدى الى القول بأن الزمان لا يوجد الا فى وعى الانسان . كما أن «جيمس جويس» فى «اوليس» يبرز تصوره للزمن باعتبـاره (حـالة سكون) ، بينما لا يعرف الزمن الا (السكون النسبى) فى مجـراه العـام باعتباره شـكلا لتتابع وجود الظواهر ، بحيث تحل الواحـدة محل الاخرى .

فضاءات مسرحية

مجلة جديدة

منحة البطراوى

اصدر المسرح الوطنى التونسى بإشراف وزارة الشؤون الثقافية العدد الاول من المجلة الفصلية التى تحمل اسم فضاءات مسرحية .

وقد هيأتنا جدية الابواب وتنوعها وتكاملها وعصريتها وعلميتها وتونسيتها الى قراءتها بجدية مماثلة . وبقدر ما قرأنا باهتمام استمتعنا بلقائنا والتقائنا بهموم وهواجس رجال المسرح بتونس وتساؤلاتهم وحيرتهم وبحثهم واكتشافاتهم وتحاليلهم وتفسيرهم للظاهرة المسرحية فى ماضيها وحاضرها وارهاصات مستقبلها ، وارتباطها بالتراث او البعد عنه اى هويتها وانتماءاتها .

كل ذلك طرح فى مقالين اساسيين . اولهما فى ندوة العدد : اشكاليات الكتابة للمسرح فى تونس . ولا يفوتنا قبل ان نستعرض باختصار ما جاء بالندوة أن نشير الى الشكل الشائق الذى قدمتها به خيرة الشيبانى التى عرضت مداخلات المشتركين وقامت بالتعليق عليها ثم نشرت ابحاثهم بالكامل على نحو مستقل .

ومن خلال هذه الندوة طرحت اشكالية الكتابة على مستوييها النصى والحركى ، نظريا وعمليا ، فقد انصب الحوار حول المحاور التالية :

« التصادل بين المبدع الأدبى والمبدع المسرحى — النص المسرحى بين الكتابة والاخراج — الكتابة للمسرح انطلاقا من الادب الروائى والقصصى فى تونس — دراسة وتقييم بعض التجارب النصية التونسية — الكتابة الجماعية — الرقابة الذاتية — المعوقات والعراقيل » .

ولم تندهش بالطبع لهذا التشابه بين حال المسرح فى مصر وحاله فى تونس غير ان المسرحيين فى تونس اكثر اجتهادا فى محاولة فهم الظاهرة المسرحية لديهم فى تفاعلاتها الديناميكية . وقد لفت نظرنا ايضا اجتهادهم فى استخدام المصطلحات الدقيقة الصحيحة وهى نتيجة لعلاقاتهم اصلا بما ينتجون من مسرح ، فالعملية المسرحية تتم فى كثير من الاحوال كما فهمنا فى اطار من الرغبة الدفينة والهم الجدلى (بعكس ما يتم فى مصر من عشوائية ، ان شئنا ان نصارح انفسنا بالحقيقة) .

ويظهر هذا التمعن فى المصطلحات والافكار والمفاهيم والمضامين فى المقال الثانى الهام فى باب البحوث والدراسات تحت عنوان « حدود الكائن والممكن فى المسرح الاحتفالى » للمغربى عبد الكريم برشيد (وقد نشره فى كتاب يحمل نفس الاسم عن دار الثقافة — الدار البيضاء) ويعتبر هذا المقال جزءا من سلسلة مقالات لنفس الكاتب والمسرحيين مغاربة آخرين نشرت فى مجلات مختلفة تفسر وتعضد وتدافع او تهاجم البيانات الاربع لجماعة المسرح الاحتفالى الذى نشأت فى المغرب والتى تبحث عن مسرح عربى آخر مختلف . ويحاول برشيد الاجابة على هذه الاسئلة التى يطرحها فى بداية مقاله : « المسرح الاحتفالى ... كائن هو ام غير

ممكن ؟ ممكن أو محال ؟ وجود أو عدم ؟ نظرية فلسفية أو ممارسة عملية ؟ تقليد واتباع أم تجديد وابداع ؟ أين يبدأ المسرح في هذا المسرح وأين ينتهي ؟ ثم أيضا ، ماهي مصادره - الفكرية والفنية - هل عربية أو غربية ؟ آتية أو ماضية ؟ » ومن هذه الأسئلة تظهر بوضوح منهجية البحث في ذاتنا وذاتهم وعلاقتها بالتنظير والممارسة . ويتطرق بالطبع الى علاقة المسرح بالجمهور ومن ثم بالواقع والواقعية ومدى ارتباطه « بالأصيل الحقيقي والمتوحش » .

ويندرج النص المسرحي المنشور في المجلة « التربيع والتدوير » لعز الدين المدني ضمن محاولات اخرى في التأصيل اذ يكتب المؤلف في الهامش : « يحسن بالمسرح العربي اليوم أن يستعمل بعض تقنيات الشعر العربي كالمعارضة والتشطير والتخميس الخ ... بعد أن اثرت تقنيات القصة الحديثة المسرح العربي الحديث . وهذه المسرحية هي معارضة لرسالة التربيع والتدوير للجاحظ .

ويتبع نص المدني في باب القراءة في كتاب« عرض وتحليل « مسرح عز الدين المدني والتراث » وهو عنوان لبحث قام به محمد المديوني .

وهكذا تلمست لدينا محاولة هيئة التحرير في أن تكون المقالات تكاملية من حيث الاشكاليات المطروحة فاغلبها يدور حول المسرح وعلاقته بالتراث .

واضافة لندوة العدد التي اختصت باشكالية الكتاب للمسرح في تونس نجد أن باب « ذاكرة الفضاء المسرحي » قد عني بعرض اشكالية لغة الكتابة المسرحية خلال الحرب الثانية .

وقد اتسعت صفحات المجلة لمتابعة اسبوع المسرح والأيام الدولية للمسرح بالجزائر ومهرجان المسرح العربي المتنقل بالرباط ومهرجان دمشق للفنون المسرحية والمهرجانات الصيفية في تونس .

ولم تغفل بالطبع نشر مقال عن « المسرح في استراتيجية الثقافة العربية » .

وماذا عن مصر في هذه المجلة الجادة الجيدة ؟ تذييل عن مسرحية «الوزير العاشق» مؤداه ان الجمهور الغفير حضر لمشاهدة سميحة أيوب وعبد الله غيث ... وهذا أبسط مثال لقراءة الجمهور على نحو لا يرتكز فقط على حجمه . اذ ان الاقبال الكبير لايعني نجاحا ساحقا للعرض .

رقم الايداع ١٩٨٣/٦١٧١

مطبعة اخوان مورافتلي
١٩ شارع محمد رياض ـــ عابدين
تليفون ٩٠٤٠٩٦

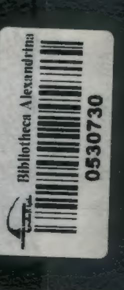


ديڤيد لاندز

بنوك وباشاوات

ترجمة دكتور عبد العظيم أنيس

مع دراسة جديدة للمترجم: "الخراب الحديث لمصر المحروسة"


Bibliotheca Alexandrina
05330730